الواقعية فى الرواية العربية

د. محمد حسن عبد الله



مهرجان القراءة للجميع

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة / سوزان مبارك

المشرف العام

د. ناصر الأنصارى

الإشراف الطباعى

محمود عبد المجيد

الغلاف والإشراف الفنى

صبرى عبد الواحد

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقديم

- منذ خمسة عشر عامًا أطلقت السيدة الفاضلة **سوزان مبارك** فكرتها الرائدة عن مشروع القراءة للجميع، هادفة إلى إتاحة فرصة القراءة لجميع أفراد الشعب، بعد أن كانت أسعار الكتب قد وصلت إلى أرقام كبيرة لا تحتملها ميزانية كل راغب فى القراءة والمعرفة.
- ولاشك أن أى مؤرخ للحركة الثقافية فى مصر سوف يتوقف كثيرًا عند فكرة هذا المشروع، وأثره الكبير على الثقافة والمثقفين فى مصر فى نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحادى والعشرين.
- وقد أسهمت الهيئة المصرية العامة للكتاب فى هذا المشروع «بمكتبة الأسرة» التى تصدر بانتظام منذ أحد عشر عامًا، وتستعد لخطوة أخرى من التطوير فى عامها الثانى عشر.
- لقد قدمت هيئة الكتاب على مدى السنوات من ١٩٩٤ إلى ٢٠٠٤م ومن خلال مكتبة الأسرة بسلاسلها المختلفة ٣١١٣

عنوانًا فى مختلف فروع المعرفة، طَبعت منها أكثر من ٣٧ مليون نسخة وطرحتها فى الأسواق بأسعار زهيدة فى متناول الجميع، تبدأ من عشرة قروش وتتدرج، ولا تزيد عن ثلاثة أو أربعة جنيهات للكتب الكبيرة الحجم، أو متعددة الأجزاء.

● وهذه الأرقام تعطى دلالة لعدد المستفيدين من القرَّاء، ولعل جزءًا كبيرًا منهم من القراء الجدد.

● ولكن المستفيد لم يكن القارئ وحده فقد عادت الفائدة أيضًا على مجموع الكُتَّاب الذين أسهموا فى مكتبة الأسرة، وقد بلغ عددهم ١٣٦٨ كاتبًا كما عادت الفائدة أيضًا على المطابع، ودور النشر الأخرى التى شاركت فى المشروع. وبالتالى فالفائدة قد عمَّت كل الأوساط الثقافية المهتمة بالكتاب.

● وقبل انطلاق مكتبة الأسرة لعام ٢٠٠٥م خلال الشهر القادم نعيد طرح حوالى مائة عنوان فى ثوب جديد، ويُعتبر ذلك تقدمة لانطلاقة أخرى لمكتبتنا.

● فإلى اللقاء مع مكتبة الأسرة ٢٠٠٥م الشهر القادم بإذن الله.

ناصر الأنصارى

القاهرة
مايو ٢٠٠٥

دراسة فى أصول المذهب الواقعى ، وأثره فى فن الرواية العربية الحديثة ، من خلال الرصد والتحليل لجهود :

المازنى ، زكى مخلوف ، شوقى ، الحكيم ، حافظ إبراهيم ، طه حسين ، عادل كامل ، السحار ، الشرقاوى ، الجارم ، العقاد ، باكثير ، عيسى عبيد، العريان، أبو حديد، المويلحى ، لطفى جمعه ، هيكل ، تيمور ، طاهر لاشين ، نجيب محفوظ ، يحيى حقى ، يوسف السباعى . . .

بسم الله الرحمن الرحيم

محتويات الكتاب

الفصل الثانى : البيئة الأدبية تبشر بالرواية الواقعية (١٢٠ - ٢١٠)

الفصل الثالث : الحركة الواقعية الأولى أو مذهب الحقائق (٢١١ - ٢٨٢)

القسم الثالث (٢٨٣—٥٥١)

مرحلة الازدهار

مقدمة

ما من شك فى أن « الواقعية » كأسلوب فنى فى الرواية العربية تمثـل أساساً راسخا لتميز أدبنا ونهضته فى العصر الحديث ، كما تمثـل الموجة الغالبة والمستمرة لملامح هذا الأدب إلى اليـوم ، فمن حقها علينا أن نهتم بها ، تأريخا ونقداً ، لأن الـكشف عن المسار ، وتأصيل المفهوم ، يؤدى إلى الوضوح ومن ثم الاستمرار على الطريق الصحيح .

على أنه يمكن القول بأن الاتجاه الواقعى فى الرواية ، هو أول اتجاه غربى قلده وزاوله كتابناالروائيون عن وعى بأسسه النظرية ، وقيمه الفنية ،ومدلوله الاجتماعى . وقد لانعثر بين الذين ذهبت كتاباتهم فى اتجاه الرومانسية الأوربية على ما يدل على وعى بمعنى المصطلح أو أساس فلسفته ، ومن ثم يمكن النظر إلى المحاولات المحدودة التى بذلت فى هذا السبيل على أنها استجابة لطبائع البيئة الموروثة وأخـذ بالأمر السهل ، إذ الرواية الرومانسية بتقبلها للمغامرة والإسراف العاطفى تبدو أكثر إغراء لمن يؤمن بقيمة الجملة البيانية فى ذاتهـا ، وبالغرابة والإدهاش والإثارة ، منفصلة عن المضمون الاجتماعي والقيمة الفنية . ولا يعنى القول بالاستقلال النسبى للرومانسية العربية والاتصال النسبى للواقعية العربية بالأصل الأوربى لهـذه أو تلك ، أن الرومانسية العربية أكثر أصالة واتصالا ببيئتها وتعبيرا عنها، فالعـكس هو الصحيح ، ولم يـكن الوعى النظرى

للواقعية دافعا للتقليد المطلق ، بقدر ما كان منفجرا للطاقات المكنونة فى نفوس كتابنا .

وهناك نقطة أخرى جديرة بالتسجيل ، كانت وراء إيثار هـذا الموضوع واختياره للدراسة ، هى أن أروع نتاجنا الروائى قد صدر بوحى من الواقعية ، بدرجة تسمح بالقول بأن البحث فى « الواقعية فى الرواية العربية » هو فى أساسه بحث فى تطور المفهوم الفنى للرواية العربية واكتمال حدوده ، كنتيجة للتلازم بين الفنية والواقعية .

وخاتمة لدوافع الإيثار ، فقد نرى أن « الواقعية » هى فن اليـوم وطريق المستقبل أيضا ، وقد يبدو هـذا القول غريبا إذ تدل كافة الشواهد على أن الواقعية قـد استوفت أكثر حظها أواخر القرن الماضى ، وأنها بدأت تلملم أشعتها الغاربة مع مطالع هـذا القرن ، وأنه ما كادت تنشط دراسات علم النفس التحليلى حتى ظهرت جماعات هنا وهناك تنكر على الواقعيين تمسكهم بظواهر الحيـاة ، وتنعى عليهـم استغراقهم وغرقهـم فى التفاصيل التافهـة والتجارب اليومية الساذجة ، وادعاءهم المتهافت بأنهم أصحاب الحيـدة العلمية والنظرة الموضوعية . وهذا حق لا يقبل جدلا ، ولـكن دون التسليم به حقيقة هامة ، ستعيننا كثيرا على تقبل هذه الدراسة وما تنطوى عليه من آراء وما تناقش من أعمال ، فقد أقررنا المصطلح ، أى « الواقعية » بمعناها المذهبى وفى حدودها التاريخية وكما أرسى قواعدها دعاتها المعروفون ، ولـكننا ننكر القول بأن المصطلحات تولد فجأة وكاملة بغير سوابق ، كما ننـكر حـق النقاد فى فرض التحجر على المصطلحات وحرمانها مرونة التطور والاستمرار . لهـذا سنجد مؤرخى الرواية الإنجليزية — على سبيل المثـال — يتلمسون أصول واقعيتهم

قبل ديكنز بقرن كامل ، عند ريتشاردسون وفيلدنج وغيرهما ، وحين نقرأ أعمال هذا الرعيل الذى ظهر فى منتصف القرن الثامن عشر لن نجد الواقعية المذهبية كما دعا إليها — فيما بعد — بلزاك أو فلوبير أو غيرهما ، وإنما سنجد « الواقع » بمعناه البسيط والمتبادر إلى الذهن ، الذى يقف عند تناول حوادث الحياة اليومية ذات الصلة بالعصر والمجتمع .

ولن نغالى مغالاة « جاك بيرك » الذى يرى أن الواقعية العربية تحققت فى أدب الحريرى قبل أن تكون فى أدب الشرقاوى[1] ، لكن ذلك على أى حال يلفتنا إلى أن الاتجاه الواقعى فى أدبنا أبعد وجودا من مرحلتنا الراهنة، وقد كان الكشف عن الدوافع والجذور والعوائق بعض ما اهتمت به هذه الدراسة .

ثم تأتى محاولات الذين رفضوا الواقعية ، على صورتها التى انتهت إليها فى فترتهم، وعلى رأسهم فرجينيا وولف وجيمس جويس فى انجلترا ، ومارسيل بروست فى فرنسا ، وهم واضعو أسس القصة النفسية ، وقد سلكوا إليها أسلوب تيار الوعى معتمدين على قانون التداعى ، إن كان ثمة قانون للتداعى . ولكن أصحاب هذا الأسلوب لم يرفضوا الواقعية وإن رفضوا تفسيرها الشائع فى فترتهم، فما رفضوه هو التعلق بماديات الحياة وتفاصيلها السطحية والدارجة . ومن ثم اتخذوا الواقع النفسى بديلا للواقع الحسى ،فوضعوا الرصد النفسى الدقيق مكان التفاصيل الحسية الوصفية لظواهر الأشياء ،واهتموا بتاريخ الشخصية وامتدادها فى الزمان والمكان بدلا من المجتمع ، وأحلوا الدلالات النفسية محل الدلالات الاجتماعية، ومن ثم زعموا أنهم المعبرون عن الواقع الحقيقى ، فليس الإنسان شيئا من الأشياء يمكن تثبيته

---

(١) المجلة ، سبتمبر ١٩٦٦

فى إطار معين وإدخاله إلى معمل التجارب كما يزعم الواقعيون أو الطبيعيون، ولكنه كون كبير وعميق، أقله يبدو للعيان، وأكثره وأعمقه وأصدقه ينداح فى عالم الباطن الممتد بغير حدود. بل إن آخر صيحات التجديد فى عالم الرواية، كما يعبر عنها «آلان روب جرييه» تزعم أنها المعبر عن الواقع الحقيقى بدعوتها إلى الوجود الشيئى؛ أى الاعتراف بالوجود المستقل والمنفصل عن الإنسان لكافة ما فى الكون من أشياء، وأن الروائى الواقعى هو الذى يتمكن من تصوير هذه الأشياء فى وجودها الزمكانى. ويمكن أن يقال إن دعوة «جرييه» ليست فى حقيقتها إلا اتجاها إلى «التسجيل» الذى تميزت به الواقعية منذ فجرها، وأنه وضع الاهتمام «بالمكان» محل الاهتمام «بالزمان». (1)

وهكذا سنجد المصطلح نفسه يتطور ويتقبل التفسيرات التى قد تبدو للوهلة الأولى على شىء من التعارض، وهذا التطور هو الذى يطبقه منطق العلم ذاته، سند الواقعية فى نشأتها وإلى اليوم.

وهذه الدراسة «الواقعية فى الرواية العربية: نشأتها وتطورها حتى سنة ١٩٥٢» قد تثير مشكلة عن مشروعية استعمال المصطلحات الغربية، فهذه المذاهب الغربية قد نشأت ونمت ووجدت دواعيها الاجتماعية والثقافية والروحية والسياسية من نظم تلك المجتمعات الغربية وتحددت ملامحها فى أدبهم لا فى أدبنا، فنحن وإن أخذنا بأطراف من هذا المذهب أو ذاك لسنا إلا مقلدين، ومن ثم لا يحق لنا استعمال هذه المصطلحات منسوبة إلينا، أو أن ننسب فننا إليها فنتحدث عن واقعية عربية أو ما شابه ذلك. وقد يرى فريق من المهتمين أن يعبر عن هذه القضية فى صورة لا تشعر بالحد المذهبى بقدر ما تشعر بظهور بعض الملامح أو وجود التأثير والتأثر، كأن يقال: ملامح واقعية فى الرواية العربية، أو الاتجاه الواقعي

(١) لتفاصيل دعوته انظر كتابه: «نحو رواية جديدة».

فى الرواية العربية ، وما إلى ذلك من عبارات تتجنب المصطلح Realism الذى ظهر وتحدد فى بيئة خاصة وظروف تاريخية معينة ، وكل هذه الجوانب ليس من الممكن نقلها أو اقتباسها ، ومن ثم يجب أن نتجنب المصطلح المذهبى .

ولكننا رفضنا القول بالمصطلح الجامد، وقبلناه فى معناه العام، ناميا ومتجددا. ونحن أيضا ننكر أن يكون كتابنا مجرد صدى للآداب الغربية ، وليس ترديدهم للقضايا والأفكار النظرية التى كانت محل جدل هناك دليلا على انغمارهم وفنائهم فيها وضياع معالم شخصياتهم الفنية . لقد أعجب تيمور بموباسان وتشيكوف ، ولكن إلى أى مدى يمكن اعتباره صورة لأصل ؟ وقرأ محفوظ لأرنولد بنت وتوماس مان، وقد تتشابه الملامح العامة، ولكن أقدام محفوظ راسخة فى الأرض المصرية ، حتى فى غموضه وهروبه وحيرته التكنيكية . وإذا كان المذهب الغربى يقوم بدور نقطة الضوء الجاذبة ، فإنه ـ غالبا ـ مجرد مفجر لطاقات موجودة قبله عند أدبائنا ، ولو لم يتعرف كتابنا على المذاهب الغربية لانتهوا من تلقائهم إلى اكتشاف نظائر لها تناسب مجتمعهم وتطورهم التاريخى والثقافى. لا ضير فى الحديث إذا عن واقعية عربيـة ورومانسية عربية الخ . ولكن هذا القبول ـ فيما نرى ـ يرتبط بأدبنا الحديث ، أى الذى ظهر بعد هذه المذاهب فى الغرب وتعرف إليها من قريب أو بعيد، ولن نقره حين يقرن إلى آدابنا القديمة ؛ كأن يتحدث متحدث عن الرومانسية فى الشعر الأموى ، متلمسا مادة هذا البحث من أشعار العذريين وقصص النساك والمتصوفة إلخ . والفرق واضح .

ولم يكن الاختيار لموضوع ذى طبيعة أيديولوجية خاصة معناه أننا سنقف فى تناوله عند الوجه الاجتماعى ذى النزعة السياسية ، فليس هذا العمل بالجهد الفنى بمعناه الحق ، وإذا فإن الروايات التى سنعرض لها ، سنقوم بدراستها دراسة

فنية على شيء من الاستقصاء ، دون إلحاح على جانب بعينه، لأنه من الصعب — من وجهة نظر النقد — الزعم بأن الرواية الواقعية ، كل ما فيها واقعي . إن قدرات الأديب تتجاوز دائما حدود المصطلحات، وضرورات البناء الفني وتقاليده العامة من الصعب أيضا القول بأنها تتبع مذهبا بذاته ، ومن ثم ستتسع المناقشة وتستقصي ما أمكن ، حتى تبرز كافة مكونات العمل الفني ، مع مشروعية طرح سؤال عن : ماذا فيه من الواقعية ؟ وما مكانه في التيار الواقعي ؟

وارتباط هذه الدراسة بالنشأة والتطور في حدود زمنية معينة ، يعني رعاية العنصر التاريخي ، وإظهار أثر الماضي في الحاضر من خلال نمو التجربة الفنية زمنيا وبالممارسة . وكان هذا الاعتبار وراء تقسيم الفترة إلى مرحلتين في قسمين. ولكننا وقبل أن نبدأ مع الواقعية العربية كان لابد أن نعرف الواقعية كما ظهرت في مهدها : ما الظروف التي أوجدتها والملامح التي اكتسبتها، والقضايا التي أثارتها ، وما موقف نقادنا من هذا كله ؟ وهذه الجوانب وفا بحقها القسم الأول الذي أرسى الأصـــــول والمقاييس الضرورية ، وإن لم نسارع إليها مع كل بادرة ، على أساس من القول بالاستقلال النسبي لواقعيتنـا .

وقد حاولت هذه الدراسة ودون مبالغة أن تربط بين كتابنا وينابيعهم في الآداب الأخرى ، ولم تبخل بالمقارنة التـاريخية والفنية ما استدعتها مادة البحث .

وقد توفرت الخاتمة على تأصيل وتمييز خصائص الواقعية العربية على امتدادها الزمني وتنوعها العرضي . وبذلك تـكتمل صورة هذه الدراسة التي نرجو أن تـكون قد استطاعت إعطاء هذا الموضوع المتجدد والهام بعض ما يستحق من عناية وتقدير .

القسم الأول

تأصيل الواقعية

أولا : عصر الواقعية : مكوناته الفلسفية والعلمية والاجتماعية

يمكن القول بأن الواقعية نتاج لعصر يتجه من العام إلى الخاص أو من الكليات إلى الجزئيات . كان يقال عند دارس الفلسفة إن الفيلسوف لا يستحق هذه الصفة إلا إذا كان ذا موقف من نظرية المعرفة ، أو أن له نظريته الخاصة فى المعرفة. ولكن آل الأمر مع اطراد الزمن وفى عصر النهضة إلى قيام فلسفات ذات نزعة علمية تأبى هذا التعميم ، وتبدأ من الإنسان ، كفرد وكجزء من جماعة ، لتفسر ظواهر حياته وعلاقاته الأرضية أولا ، وأصبح ينظر إلى «القضايا المطلقة» بكثير من الشك والرفض ، إذ كل شىء قابل للتجربة ، وهو محدود بظروفه الخاصة وبوجوده الزمانى والمكانى . وكان من بين الدوافع لمحاربة الكلاسيكية الأدبية أنها تعنى بهذه «المطلقات» وتلجأ إلى التعميم ، وتتجاوز المرحلى والخاص والشخصى إلى ما هو مطلق وعام وإنسانى مجرد .

وإذا سلمنا بأن المذهب أو المتجه هو عطاء العصر فى نشاطاته المختلفة، وأن هذه النشاطات تتبادل التأثير والتأثر ، فإنه من الممكن النظر إلى التجديد الدينى والتمرد على سلطة الكنيسة ، وكذا الثورة على الأسر الملكية المتحكمة ، ورفض

النظام الإقطاعى والفلسفات التى تبرره ، والآداب التى تمثله وتسانده ، على أنها قسمات عصر يوشك أن يتخلق ، هو عصر الواقعية .

وعلى مستوى التطور الاجتماعى نرى أن الحركة الواقعية قد ارتبطت بمرحلة نشاط المد الاستعمارى ، وحدوث تغييرات اجتماعية هامة وبخاصة فى العلاقات الطبقية كصدى لهذا النشاط . إن الساسة البرجوازيين والفكر البرجوازى هو الذى ساند الحركة الاستعمارية ودفع إليها كمصدر من مصادر الثروة ، ومتنفس لذوى الطموح الحاد الذين أصبحت بلادهم لا تتسع لتحقيق أحلامهم. وهذا المخطط كان يقتضى تحويل المجتمعات الزراعية إلى صناعية ، ومنح أقنان الأرض ومن على شاكلتهم قدرا من الحرية الضرورية لمزاولة الحياة فى المدن الصناعية . على أنه حين نشب الصراع الطبقى بين الرأسمالية والبرجوازية حاولت الأخيرة أن تضم الطبقة العاملة إلى صفها لترجيح كفتها ، فاضطرت إلى منحها مزيدا من الحرية كتنظيم النقابات وحق الاقتراع والتنقل بين المدن الخ ... كما قام بالثورة الفرنسية أبناء الطبقة الوسطى من المثقفين والموظفين . ولكن الطبقة العاملة قد بدأت تشعر بذاتها من خلال هذه التنظيمات التى سمح لها بها من قبل ، وازدياد الثروات فى أيدى البرجوازية وتحللها خلقيا أمام مطامحها وتسلل الوعى السياسى والاجتماعى إلى العمال من دعوات المصلحين والمفكرين فبدأ مركز الثقل الاجتماعى يتجه إلى الأكثر عددا والأقوى تأثيرا فى البناء الاقتصادى للدولة . وكان طبيعيا أن يوجد الأديب الذى يعبر عن هذه الأوضاع الجديدة ، وأن يفسر رؤيته الخاصة لحركتها ، وأن يستبطن دخائلها ، لأنها صارت مركز القوة ، أو لأن الكاتب نفسه منها ، فمع ديمقراطية التعليم وانتشاره لم تعد الكتابة حرفة الكهنة أو محدودة بتشجيع كبراء الدولة الذين يبحثون عن مصادر للقضاء على مللهم . وقد توالت أعمال روائية عديدة تصوير

. هذه الجوانب من حركة المجتمع الأوربى ، توفر لدراستها ريمون ويليامز فى كتابه Culture and Society فى فصل بعنوان : رواية الصناعات Industrial Novel ، ودراسته تركز على روايات أواسط القرن التاسع عشر وما حفلت به من نماذج هاربة أو محطمة أمام الزحف الصناعى، وإبراز شخصية العمال فى سعيهم أو حياتهم اليومية البسيطة ، وهذا التطور الاجتماعى كان دافعا كما كان نتيجة لتغييرات فى الفكر الفلسفى والاكتشافات العلمية ومناهج البحث ، وأخيراً .. اختلاف موقف الأديب من المجتمع وتعبيره عن روحه وآماله .

وقد قامت الدراسات الفلسفية بجهود جبارة فى تحويل أنظار الباحثين والمفكرين من الاهتمام بالغيبيات والنظريات المجردة إلى معالجة الواقع ومحاولة استلهامه . ويذكر فرنسيس بيكون[1] (١٦٢٦) كواضع لأسس فلسفة علمية جديدة ، تنهض على منهج من الاستقراء والتجربة ، وهو ما سينادى به على التقريب اميل زولا بعد ذلك ، ولكن التأثير يأتى عبر سبينوزا (١٦٧٧) الذى ينص على تأثيره فى تكوين منهج واقعى ، إذ أقر التجربة كمنهج واقعى علمى ، سلك طريقه إلى الأدب عند مؤسس الطبيعية الذى قرأ فلسفته[2] ، وأيضاً إن عمله فى صقل العدسات — وهى طريق للاكتشاف — قربه من هذا المنهج ، فضلا عن خلو فلسفته من أية نزعة مثالية[3] . على أنه يقر مبدءاً علمياً هاماً حين

---

(١) للنظر الواقعى نصيبه من فلسفة أفلاطون القائلة بعالم المثل المستقل عن الإدراك الذاتى ، ومن فلسفة أرسطو الداعية إلى محاكاة الطبيعة . ولكننا فصلنا القول فى ذى التأثير المباشر ، والسنوات المثبتة بعد أسمائهم هى سنوات الوفاة .

(٢) Encyclopedia Britannica Vol 9, p. 526

(٣) الدكتور فؤاد زكريا : اسبينوزا ص ٩٢

يقرر أن الظواهر الكونية تخضع لقوانين داخلية ، وأن الظواهر الفردية لا تحدث خبط عشواء ، بل ينبغى أن تكون لها علة تفسرها ؛ وأنه حتى فى الحالات التى لا يستطيع فيها العلم أن يحدد هذه العلة ، لأن تطوره لم يصل إلى ذلك بعد ، ينبغى من حيث المبدأ الاعتراف بضرورة وجود هذه العلة ، وبضرورة وجود القانون الذى يحكم العلاقة بين الظواهر وعللها[1] ، والأهم من ذلك أنه يعتبر أفعال الإنسان صادرة عن طبيعته وأنه علة كاملة لها[2]

وقد نجد قفزات مادية واضحة فى تلك الفترة المبكرة مثل التى نجدها عند الفيلسوف المادى الفرنسى دى لامترى (١٧٥١) الذى نشر أصول مذهبه فى كتاب أسماه « التاريخ الطبيعى للنفس» ، وآخر أسماه « الإنسان آلة »وانتهى إلى أن تساءل : إذا كان الحيوان يحس ويدرك ويذكر ويضاهى ويحكم ويريد بفضل تركيبه المادى فحسب، فما الداعى لوضع نفس روحية فى الانسان وهو يأتى عين تلك الأفعال ، ولا تختلف أفعاله عن أفعال الحيوان إلا بالدرجة ؟ وهكذا يرد الحياة النفسية إلى الحياة الجسمية بحيث يكفى تركيب الأعضاء للإدراك ، وتؤثر البيئة والغذاء والتربية فى المزاج ويؤثر المزاج فى الخلق[3] . وعند منتسكيو (١٧٥٥) سنجد بواكير الفلسفة الاجتماعية ، إذ أنه يقصر عنايته على القوانين الوضعية فى كتابه « روح القوانين » فيكتفى بأن يحاول الكشف عن الأسباب الطبيعية للقوانين الوضعية أو « قوانين وضع القوانين » فإنه لا يعتقد أن المشرع يصدر عن محض إرادته ، وإنما يتأثر بجوانب عديدة مثل طبيعة

(١) السابق ص ١٠٩
(٢) تاريخ الفلسفة الحديثة ص ١١٠
(٣) السابق ص ١٨١

الحكومة القائمة والأرض والمناخ والموقع الجغرافى ومساحة البلد ونوع العمل الذى يزاوله السكان وطريقة المعيشة والديانة والعادات ومبلغ الثروة وعدد السكان[1] . وطرح القضية على هذا النحو : أى كيف تؤثر البيئة فى اختيار النظم ، أو كيف يؤثر المجتمع فى واضع القوانين ، لا نشك فى أنه كان وراء القضية المعكوسة عنها والمطروحة بعد ذلك فى طريق الواقعية عند « تين » على صورة : كيف تؤثر القوانين والنظم فى الإنسان ؟

وينادى « روسو » معاصره بديمقراطية متطرفة قائمة على الحق الإنسانى الفطرى ، فالإنسان فى حقيقته صالح ، ومع ذلك فالناس أشرار والمجتمع سيئ . وهو يرجع ذلك إلى التربية السيئة والمحيط الاجتماعى القائم على نظم فاسدة . ولقد قدم مفهوماً للحرية — كما يراها — يناسب تطلعات الطبقة المتوسطة ، لكنه — فى حينه — كان ثائراً كما كان شعبياً بأفكاره وتنازله عن التحديدات الفلسفية ذات الطبيعة التجريدية[2] . ومع استهلال القرن التاسع عشر تنشط الدراسات الاجتماعية وتنزل الفلسفة — نهائياً ربما — إلى معالجة الواقع الاجتماعى واستلهامه ، ويصبح من العبث البحث عن نظرية للمعرفة ، وربما صار المقياس هو وضع نظرية اجتماعية . ولكن البداية تخلط بين الفكر النظرى والحلم الذى يوشك أن يصير « يوتوبيا » بالمعنى العام ، مع النمو الاجتماعى والطبقى . ودعوة شارل فوربيه (١٨٣٧) أصدق نموذج لهذا اللون ، فقد دعا إلى توزيع اجتماعى جديد ينقسم فيه الناس إلى فرق على أساس مهنى حتى لا تتضاءل مكانة الفرد وتغيب عنه علاقاته بالمجموع[3] ، ولكن هذا التطرف لم يكن هو النغمة السائدة ، ويهمنا هنا أن نشير إلى سان

---

(١) يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة ص ١٨٣

(٢) ج . هـ . راندال : تكوين العقل الحديث ج ١ ص ٥٢٩ ، ٥٣٠

(٣) يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة ص ٢٩٨

سيمون (١٨٢٥) كمؤسس لفكر اجتماعى واقعى ، يهمنا لشخصه وقد تنازل عن لقبه الطبقى ، ولأن أتباعه حاولوا تحقيق دعوته فى مصر وكانوا وراء افتتاح بعض المدارس العلمية والفنية ، كما كانوا وراء مشروع قناة السويس ، فضلا عن رأيه المعتد بالجوانب العلمية حتى ليرى تاريخ العلوم هو التاريخ الحقيقى للإنسانية ، وأخيراً فإنه عند بعض الباحثين قد أثر بنزعته العلمية الاشتراكية فى آراء كارل ماركس[1] . ويمكن إجمال مذهب سان سيمون الاجتماعى فى نظره لمجتمعه على أنه يجتاز دور انتقال من حالة سلطان الإنسان على الإنسان إلى حالة سلطان الإنسان على الطبيعة ، وهذه الحالة الأخيرة ، أى حالة الإنتاج المتواصل المتزايد هى التى تميز وجدان الطبقة الجديدة التى يضع فيها سان سيمون الصناع والمزارعين والعلماء وأصحاب المصانع والمتاجر والبنوك ؛ أى البرجوازية . وهذا الوجدان هو فى جوهره الشعور المتزايد بقيمة الإنتاج واعتباره العامل الأول فى رغد الشعوب ، كما هاجم الحكومات والطبقات المتعالية وقال بإمكان زوالها[2] ، وهو يعطى لكل طبقة من المكانة ما يتفق وفائدتها الحقيقية للمجتمع دون اعتبار للحسب أو النسب أو المركز الاجتماعى ، ولا يعدو تاريخ الإنسانية أن يكون تاريخ حياة العنصر الإنسانى ككل لا كأفراد ، أى فزيولوجيا تطورات أعمال مختلفة ، وعلى هذا فإن سان سيمون يرى أن الصراع من مستلزمات التقدم ؛ إلا أنه لا يقول بحتميته ، ويمكن أن يتم التحول فى النظام الاجتماعى بسلام لو تغيرت نظم الملكية بما تقتضيه الأحوال الاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية فى المجتمع[3] .

---

(١) الدكتور طلعت عيسى : سان سيمون.

(٢) ت . ب . بوتومور : الطبقات فى المجتمع الحديث ص ٥١ وما بعدها .

(٣) الدكتور طلعت عيسى : سان سيمون ص ٣٩ ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٥٠

ويذكر أوجست كونت (١٨٥٧) كؤسس لفلسفة جديدة كانت ذات تأثير مباشر في الواقعية والطبيعية وهي الفلسفة الوضعية ، ويمكن اعتباره أول مفكر يذهب إلى أن علم الاجتماع يجب أن يقيم أسسه بوضوح على علم الحياة ، وقال إنه لابد لكل علم أن يتطور بشكل محدد حتى يدرك القمة في المرحلة الوضعية ، وفي علم موحد للمجتمع له قوانين ثابتة في النمو ، وعلى علم الاجتماع الذي هو أرفع العلوم أن يبحث عن أسسه في العلم الذي سبقه مباشرة وهو علم الحياة ، فقوانين علم الاجتماع هي الجزء المقابل لقوانين علم الحياة[1] . ويطرد عنده استعمال كلمة «الواقع» فيؤلف في السياسة الواقعية ، والفلسفة الواقعية ، والروح الواقعي ، وهو يقرر أنه في مجال الاحتكام إلى الواقع يدرك العقل امتناع الحصول على معارف مطلقة ، ومن ثم يقتصر همه على تعرف الظواهر واستكشاف قوانينها وترتيب هذه القوانين من الخاص إلى العام . فتحل الملاحظة مع الخيال والاستدلال ويستعاض عن العلل بالقوانين ؛ أي العلاقات المطردة بين الظواهر ، فيكون موضوع العلم الإجابة عن سؤال « كيف » لا عن سؤال «لم» ؟ .

وإذا كان كونت قد لفت الأنظار إلى الاهتمام بالواقع في ذاته وقياس الظواهر الاجتماعية على الظواهر العلمية ، ومجانبة المطلقات والبدء من الجزئيات وملاحظة حركاتها وعلاقاتها ، فإن معاصره جون ستيوارت مل (١٨٧٣) قد رسم الطريق العلمي الصحيح الذي يجب أن تسلكه مراقبة الظواهر ، وهذا الطريق هو « التجريب » ، فمذهبه الحسي التجريبي يرى أن الأفكار آتية كلها من التجربة ، ومن ثم فإنه ينكر كل ما لا يقع تحت الإدراك الحسي ، ولهذا يصف «مل» اللاشعور بأنه . « تغير في الأعصاب لا يصاحبه شعور » ، أي أنه

---

(١) ج . هـ . راندال : تكوين العقل الحديث جـ ٢ ص ١٧٢

يسقط منه كل عنصر نفسي ويرده إلى حالة فسيولوجية . ومن ثم فإنه ينكر شهادة الوجدان فيقول : إن الوجدان يعى ما أفعل أو أحس ، لاماقد أفعل أو أستطيع أن أفعل . وإذا كان «مل» يقف عند نتائج التجربة الجزئية لايتعداها فكيف سوغ الاستقراء العلمى وهو استدلال بالجزئى على الكلى ، أى وضع قانون بسبب ما يشاهد من بعض الجزئيات ؟ إنه يجيب على ذلك بأننا نتعلم — بالتجربة أيضاً — أن فى الطبيعة نظام تعاقب لايتغير، وأن كل ظاهرة فهى مسبوقة بأخرى ، فتدعو السابق المطرد علة ، واللاحق المطرد معلولا[1] .

وهكذا بالوضعية والتجريبية فى آخر المطاف يكتمل الأساس الفلسفى الذى ارتكزت عليه دعوات الواقعيين وأفكارهم النظرية ، وقد ظهر الصدى الكامل لهذه الأفكار فى أدب الواقعيين الأوربيين ، ولابد أن نحاول تنظير هذه الأسس الفلسفية بالاتجاهات الفنية والمنطلقات الفكرية النقدية عند أدباء الواقعية ونقادها . على أن هربرت سبنسر (١٩٠٣) قد أضاف بعد « كونت » إضافة هامة فى محاولة التنظير بين الظواهر الاجتماعية وظواهر علم الحياة ، فقد قال بآلية التطور البيولوجى ، وبذلك يمكن القول بأنه سبق «دارون» إلى نظريته عن أصل الأنواع والانتخاب الطبيعى[2] .

ويأتى كارل ماركس (١٨٨٣) فى خاتمة المطاف بالنسبة للنظريات ذات التأثير الحاسم فى الفلسفة الحديثة بوجهها المادى ، وفى تأكيد الصورة الميكانيكية للعالم ، وفى وضع أساس لاقتصاد جديد قائم على الملكية العامة وإنصاف العمال ، أما القول بالحتمية وبالتطور فقد سبق به اوجست كونت

---

(١) يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الحديثة ص ٣٢٥ — ٣٢٩

(٢) السابق : ص ٣٣٨

وقد تقدم ماركس خطوة أبعد فى الاستنتاج من حتمية وآلية الظواهر ، إذ آمن بأن يوم الثورة آت لاريب فيه ، يوم يستولى العمال على أدوات الإنتاج ويديرونها من أجل مصالحهم الخاصة ، فالمجتمع يتطور ويتقدم لا باتجاه الفردية بل باتجاه التعاون الجماعى والاشتراكية . وينتهى ماركس إلى تخيل ما سيأتى حتماً قياسا على مامضى : « إن تطور الصناعة الحديثة يهدم تحت أقدامها ذات الأسس التى على أساسها تنتج البرجوازية وتمتلك الإنتاج ، فما تنتجه البرجوازية إذا هو فوق أى شىء آخر حفارو قبورها ، فسقوطها ونجاح البروليتاريا أمران محتمان على السواء » ويعلق راندال على موقف التطورية المادية قائلا : « إن أهمية هذه الحقيقة ... هى فى أنها الضوء الذى يرينا كيف استطاع الناس إقناع أنفسهم أن عالم الميكانيك المتنامى لم يكن شرا بل خيرا ، وأن الاعتقاد به لا يؤدى إلى اليأس بل بالأخرى إلى الأمل اللامتناهى[1] » . لن نعجب حين نجد الواقعية الاشتراكية تستمد تفاؤلها من فلسفة ماركس العنيفة ، وقد يكون من المبالغة وصف الماركسية بالآلية المادية ، إنها لا تخلو من نزعة روحية ، من حيث هى علاج لاغتراب الانسان وتصور مسبق لما يجب أن يكون .

وفى مجال النظريات ذات النزعة العلمية والمخترعات تذكر مؤثرات مباشرة فى الفكر النظرى الواقعى ، وأول هذه المؤثرات وأوضحها نظرية « دارون » (١٨٨٢) عن أصل الأنواع ، وفيها انتهى إلى أن الأنواع الحالية على اختلافها يمكن أن تفسر بأصل واحد أو ببضعة أصول نمت وتكاثرت وتنوعت فى زمن مديد بمقتضى قانون الانتخاب الطبيعى أو بقاء الأصلح ، وهو القانون الناتج عن

---

(١) ج . هـ . راندال : تكوين العقل الحديث ج٢ ص٣١٤

تنازع البقاء ، وهناك قوانين ثلاثة ثانوية أولها: قانون الملاءمة بين الحى والبيئة الخارجية، وثانيها قانون استعمال الأعضاء أو عدم استعمالها تحت تأثير البيئة أيضا بحيث تنمو الأعضاء أو تضمر أو تظهر أعضاء جديدة تبعا للحاجة، وثالثها قانون الوراثة وهو يقضى بأن الاختلافات المكتسبة تنتقل إلى الذرية على ما يشاهد فى الانتخاب الصناعى[1] . وأدلة دارون على نظريته مستخرجة من التوزيع الجغرافى ومن علم الأحافير النباتية والحيوانية ومن علم التشريح المقارن ومن علم الأجنة والبحث فى التوليد التجريبى . وقد أفاد – كما أفاد منه – سبنسر وردد ماركس بعض مقولاته . ولكن الأكثر أهمية بالنسبة لنا أن نظريته أثرت فى النقاد والأدباء الواقعيين كما سنرى فى مكانه. وقد كان كلود برنار دعامة أساسية فى إلهام زولا نظريته العلمية التى حاول تطبيقها فى رواياته ؛ إذ نشر فى سنة ١٨٦٥ كتابه «مقدمة فى الطب التجريبى» . أما بالنسبة للفلسفة فإنها تدين له كما يدين دعاة الطبيعية تبعاً – بإضافتين : أولاهما منهج التجريب فى ذاته ، وثانيتهما أنه وضع للتجربة أصولا وقواعد جعلت إخضاع الإنسان لها أمراً ممكنا بصورة ما ، وذلك لأن التجربة كأسلوب علمى معروفة قبل برنار ، فالعصر الحديث يؤرخ بإقرار مبدأ التجربة كما عرفنا .

وفى سنة ١٨٩٠ تم اختراع آلة التصوير وأمكن تثبيت الصور التى تلتقط على الورق بأحماض مختلفة ، وقد أثر هذا الاكتشاف فى الأسلوب الذى يجب أن يتبع فى وصف الأشياء ، ونقل صور الحوادث ووصف الأشخاص . وكان الرسام الفرنسى «كوربيه» قد سبق بإدراكه الواقعى لوظيفته الفنون بعامة ، فدعا إلى الواقعية فى الرسم ، وأن على الرسام أن يسجل مشاهداته نتيجة لنظره فى شئون مجتمعه ، وألا يغيب عن ذهنه أن المجتمع هو موضوع الفن ؛ إذ هو

---

(١) يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة ص٢٣٤

تعبير عن المجتمع من أجل المجتمع . وقد تسللت دعوته إلى الحقل الأدبى من خلال أحد أصدقائه (شانفلورى) الذى نشر مجموعة مقالات بعنوان «الواقعية»[١] ولم تكن آلة التصوير أهم اختراعات تلك الفترة ، إذ توالت مكتشفات آلات القوة والضبط بصورة متتابعة، فبين عامى ١٨٦٧، ١٨٨١ ظهر لأول مرة التليفون ومكبر الصوت والمصباح الكهربائى والحاكى وآله الاحتراق الداخلى وعربة الترام الكهربية ، وكان التقدم فى التصوير واضحا ، وعملت المطبعة المروحية والآلة الكاتبة على زيادة سرعة العمل ، ولم يتخلف الحقل الزراعى ونشاط المواصلات عن الإفادة من نتائج التكنولوجيا الحديثة . ومن ثم تعادلت فى تلك الفترة السيطرة المتزايدة للإنسان على بيئته الطبيعية وانتصاراته على الزمن والفضاء مع اكتشافاته عن نفسه ، إذ كان مؤلفا دارون حول أصل الأنواع وأصل الإنسان دافعا قويا لدراسة علم الأحياء وتاريخ الأجناس البشرية ، ومع أبحاث جريجور ميندل (١٨٦٥) حول ميكانيكية الوراثة ومحـــــــاولات « جالتون » الذى أكد دورها فى التطور العقلى للبشر ، حافزا للعلماء أن يثقوا بالتجربة والملاحظة ، وأن يكفوا نهائيا عن التفكير فى عناصر لا وزن لها وعموميات غير محققة كما كان يفعل الفلاسفة المتأملون من قبل ، واتجهوا إلى معالجة مادة الحياة والمواد المكونة لهذه المادة[٢] .

ويمكن بعد هذا العرض العام الذى وقف عند تأثيرات بعينها أن يحدد بعض النتائج الحاسمة التى أدت إليها جهود المفكرين من فلاسفة وعلماء وكانت

---

(١) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث. الفقرة الخاصة بالواقعية والطبيعية .

(٢) ج . براون : المدنية الأوربية فى القرن التاسع عشر ص ١٢١ ، ١٢٣ .

ذات تأثير مباشر فى تشكيل قسمات العصر الجديد ؛ عصر الواقعية .فهو عصر الثقة بالعلم والتعويل عليه وتعلق الآمال به ، وهو أيضا عصر الإنسان ، منه يبدأ الفكر والى رفاهيته تهدف المكتشفات ، وتتعقب آثاره الدراسات المتنوعة ، وهو أخيراً عصر الطبقات الوسطى والدنيا . وهذه الخطوط الثلاثة يمكن القول بأنها وجهت الدراسات الإنسانية وأثرت فيها أعمق التأثير . وبالنسبة للعنصر الأول حاول كثير من الباحثين أن يخضع الدراسات الإنسانية لمناهج البحث العلمى ، كما حاول بعض آخر أن يزيل التفرقة لتقليدية بين العلم التطبيقى والدراسات الإنسانية ، ويستشعر الخوف على مصير الدراسات الإنسانية بعزل العلماء عنها ؛ لأن الفجوة بين الفرعين آخذة فى الاتساع ، ويشير إلى أن وجود جسر بين العلم والإنسانيات ضرورة عصرية [1] .

وبالنسبة للعنصر الثانى فإن مرحلة من التاريخ لم تشهد مثل هذا العدد الضخم من النظريات والمكتشفات التى تدور حول الإنسان بأن يكون هو موضوعها أو هدفها أو تبدأ به ، كما شهد هذا العصر الذى تبلور فيه الفكر الواقعى ، وقد ترك التغيير فى التوزيع الطبقى — وهذا ما يخص العنصر الثالث — آثاره على النظريات السياسية والاقتصادية ، كما ترك آثاره على متجهات الدراسات الإنسانية .

فالانطباع العام أنه عصر العلم وعصر المجتمع وعصر المادية ، وعصر طبقات السفح فى الوقت نفسه . وقد كانت « الواقعية » النتاج التلقائى لهذا العصر .

من خلال الصفحات السابقة يمكن تحديد هذه الركائز المحددة ، فإحلال التجربة والملاحظة محل الفكر والتخيل نجده ممتداً من بيكون إلى أوجست كونت

(١) ج ساراتون : تاريخ العلم والانسية الجديدة ص ١٢١ — ١٢٥ .

وستيوارت مل ومنهم إلى كلود برنار على المستوى التطبيقى ، ونجد محاولة إخضاع السلوك البشرى لقوانين علمية تتسم بالحتمية والاطراد عند سبينوزا ومنتسكيو[1] . كما نجد محاولة تقويم الطبقات على أساس من قيمتها فى حقل الإنتاج يشغل لامترى وشارل فورييه وسان سيمون واستقر الأمر بالنظرية عند ماركس .

ونجد الاهتمام بالدوافع وعدم عزل الفرد عن إطاره الاجتماعى عند سبينوزا وروسو . كما نجد عند سبنسر النظرة الجديدة للزمن بجعله جزءا لا ينفصل من محتوى التجربة ، ولم يعد مساره خارجا عنها أو مجرد غلاف لها ، فضلا عن أنه مكون من جزئيات يدفع كل منها بتأثيره فيما يتبعه من جزئيات . وخلاصة الأمر أن هناك « علما » لكل نشاط بشرى حتى فى عمل الحب[2] .

وقبل أن نمضى عن هذه الصورة العامة التى حاولنا رسم خطوطها الرئيسية إلى تأثيرها المباشر فى النقاد الواقعيين والأدباء الواقعيين ، نحب أن نوضح نقطتين : أولاهما نبه إليها « جفرى برون » ويمكن استنتاجها من استعادة التواريخ التى التى أثبتناها وراء كل علم من أعلام الفكر والعلم والفلسفة فى تلك الفترة التى نتحدث عنها ، فمن الواضح أن بيكون متقدم جدا ، وأن منتسكيو وروسو كانا وراء الحركة الرومانسية أكثر مما كانا وراء الواقعية ، كما أن الحركة الصناعية قد عاصرت الرومانسية أيضا ، وهنا يتبادر سؤال أو تساؤل : إذا كانت تلك هى تعليلات ظهور الحركة الواقعية فلماذا تأخرت ليقوم ماركس وداروين وبرنار بخلق السبب المباشر ، مع أن دورهم فى عمقه ليس أكثر من استمرار متطور بدرجة

(١) وجاءت قوانين نيوتن المادية الميكانيكية ذات التأثير الحتمى لتؤكد هذه النزعة .

(٢) The story of the World, s Literature. p : 410

ما الجهود سابقيهم ؟ يشير برون إلى تأخر تأثير الاختراعات الجديدة فى الأمور الأدبية، مما أدى إلى لون من الانقسام فى العقلية الأوربية مع مطالع القرن التاسع عشر إذ فشل العلم فى الاستحواذ على الخيال الشعبى ، ومن ثم سيطرت الرومانسية على الآداب والفنون . وكانت البرامج المثالية فى السياسة من آثار هذا الانقسام ، كما كان فشل ثورة ١٨٤٨ إيذانا بانتهاء عصر المثالية والرومانسية السياسية والإصلاحية والأدبية أيضا[1] . أما ثانى النقطتين فقد نبه إليها « راندال » فى صورة تحفظ جدير بالتسجيل، فقد ألح علماء النفس والاجتماع على فكرة التنظير بين القوانين الاجتماعية وقوانين علم الحياة ، ومحاولة إخضاعهما لأسس ومنهج موحد . ولكن هل أفادت العلوم الاجتماعية من هذا الربط أو التنظير ؟ يرى « راندال » أن الطرق والمفاهيم التى استفادتها العلوم الاجتماعية من علم الحياة أدخلت إلى علم الإنسان من الإبهام بقدر ما أدخلت من التوضيح ، فالمقايسة بالعضوية أبعدت أنظار الناس عن دراسة المجتمع الحقيقى دراسة مثمرة ، والقائلون بالانتخاب الطبيعى ألقوا رداء من الظلام على النواحى الهامة لاختلاف النمو الاجتماعى عن النمو الطبيعى ، وأدت الطريقة المقارنة إلى تشويه الحقائق وتزويرها ، وكان لابد من بذل جهد كبير فى نقد أنصاف الحقائق الخاطئة العارمة هذه ، حتى أن تقدم العلوم الاجتماعية فى الجيل الأخير كان إلى حد كبير عبارة عن دحض النظريات الكبيرة المستوحاة من التطور الداروني[2] . وقد لا يعنينا كثيرا أن نتعقب النظريات التى أسهمت فى تأسيس المدرسة الواقعية حين تتعثر بها السبل تطبيقا على العلوم الاجتماعية ، ولكنها ستعنينا كثيرا حين نجد النقد نفسه يوجه

---

(١) المدنية الأوربية فى القرن التاسع عشر ص ٦٠ - ٦٣ .

(٢) ج . ه . راندال : تكوين العقل الحديث ح٢ص ١٧٤

إلى تطبيقاتها الأدبية . إن تعقيب « راندال » يكاد يوجه بحرفيته إلى روايات زولا التى زعم لها الصلابة العلمية . إنها أيضا لا تزيد عن كونها تقدم أنصاف حقائق تحتاج إلى إكمال .

ثانيا . التأثير من الداخل :

ومن الطبيعي أن يكون التعريف بالرومانسية باب الحديث عن الواقعية ؛ لأن الرومانسية هى المذهب الفنى الذى ساد قبل الواقعية ، وحملها جنينا ومهد لها طريق القبول عند الكاتب والقارىء . والرومانسية تظلم كثيرا من الدارسين الأوربيين — كما سنرى — وبخاصة حين توضع فى مقابل الواقعية ، فهى أدب الهرب ، والفردية ، والمشاعر المريضة ، والارستقراطية المتخمة بالملل تداويه بأحلام اليقظة ومغامرات الخيال . ويساعد على هذا الضباب الذى يغلف مفهوم الرومانسية أنها استمرت لفترة طويلة ، فأتيح لكثير من ذوى القصور الفنى والانحراف النفسى أن يحتموا بها ، فمن الحق ما تلاحظه « موسوعة الأدب العالمى » من اعتبار الرومانسية مصطلحا شاملا لعدد كبير من الاتجاهات نحو التغير ، وهى اتجاهات تتباين فى أوقاتها وأماكنها ودعاتها ، وتتدرج من مجرد بحث عن نواح جديدة فى نطاق الإطار القديم للتقاليد إلى الثورة الصريحة على هذا الإطار نفسه . ويمكن تصنيف هذه الاتجاهات بصورة عامة تبعا لموضوعاتها ومواقفها وأشكالها ، فموضوعاتها تشمل المناظر والثقافة فى غير البلاد الكلاسيكية ، والعصور الوسطى والماضى القومى ، والألوان المحلية الشاذة والخصوصيات بدلا من العموميات ، والطبيعة — وخاصة فى صورتها العنيفة التى لم تمسسها يد إنسان — كخبرة شخصية مباشرة ، والمسيحية ، والفلسفة المثالية ، والعناصر الخارقة ، والليل ، والموت والخرائب ، والقبور ، وما له صلة بالجرائم المرعبة والأمور

الشيطانية والأحلام واللاوعي . وأكثر المواقف تمثيلا وإيضاحا للرومانسية هو الفردية ؛ فالبطل الرومانسي إما أن يكون إنسانا لا يفكر إلا في ذاته، ينتهبه الحزن والملل ، وإما أن يكون ثائرا هائجا ضد المجتمع ، ولكنه على أي حال يلفه الغموض . أما من حيث طريقة التعبير فإن الرومانسية تطالب بالتحرر من القواعد والتقليد ، وتؤكد أهمية التلقائية والغنائية ، كما أنها تميل إلى خلط الحواس . وينتهي التعريف بالرومانسية إلى القول بأنه ليس من الممكن أن تنطبق كل هذه السمات معا على أي أدب قومي ، أو أدب أية فترة أو أعمال أي كاتب . وهذا حق إلى حد كبير ؛ لأن الكاتب ، أي كاتب ، لا يستطيع أن يستوعب حركة أدبية أسهم في بنائها العصر كله ، وأن يخضع أدبه لقواعدها إخضاعا ، كما أن المذهب الأدبي أيضا سيعجز دائما عن الإحاطة بالكاتب ، الذي لا بد أن تفيض قدراته عن ضيق المصطلحات ومحدوديتها .

وعلى أي حال فإن هذه الملامح التي أوردتها الموسوعة هي التي تدوولت عن الرومانسية ، فإذا كان الأمر كذلك فمن الحق القول بأن الرومانسية باعتبارها الروح الذي يسري في العمل الفني يمكن أن نجدها في أي عصر من العصور[1] ومن الحق كذلك أنها ليست هربا من الحقيقة بل تنقيح لها وتعديل ، وشاعرها ليس أدنى من غيره من الشعراء في قوة الإرادة الشعرية التي ينتصر بها في معركة الصورة[2] . ومن الحق أيضا أنها ثورة شاملة ، زلزلت كل ما استقر في المجتمع من عقائد وأفكار لا مبرر لها ، وأخضعت كل شيء للتساؤل ، وبذلك ساعدت في نشر العدل الاجتماعي وهدم الطبقات الطفيلية ، ويسرت

(١) الموسوعة العربية الميسرة ص ٩٠٠

(٢) الدكتور لطفي عبد البديع : الشعر واللغة ص ١٣١

طريق الطبقة الوسطى لتملك مقاليدها ، فكانت الرومانسية ذات طابع إنسانى وشعبى معاً[1] . وهذه المعانى الإيجابية القوية هى التى تتبادر إلى الخاطر ، حين يكون الحكم صادراً عن قراءة آثار الرومانسيين الكبار مثل روسو وهوجو وألفريد دى فينى ، وغيرهم .

وحين تغير العصر فى صورته الاجتماعية والعلمية وأصبح يتطلب أسلوباً آخر يرضى حاجاته الجديدة ، كانت الواقعية معنى من معانى استمرار الرومانسية بحفاظها على ماصح وقوى من عناصرها ، مع تطويره وتأصيله ، أكثر مما هى رفض لها . وإن ظهرت الواقعية فى صورة الرفض للرومانسية ، فإن ذلك يرجع إلى انحراف الحركة الرومانسية فى منتصف القرن التاسع عشر ، وهذا مايبرر لنا معالجة الواقعية كظاهرة متميزة ، كعلامة على عصر خاص ، ذات ملامح خاصة .

على أنه من الخطأ أن يظن بأن الأعمال الأدبية مجرد صدى لأفكار الفلاسفة وشعارات دعاة الإصلاح الاجتماعى أو أنها تقوم بنقل الأفكار العلمية إلى لغة الفن وقدرته التصويرية . إن تصور جهود الأدباء على أنها «عربة النهاية» فى قطار طويل تصور ظالم ؛ فكثيرا ما يسبق الأديب أفكار عصره العلمية والاجتماعية ، بل لقد كانت أعمال أدبية بعينها ملهمة للفلاسفة والعلماء ودعاة الإصلاح وأصحاب النظريات النفسية ، فضلا عن أن الأدب يتمتع بحياة ذاتية دينامية تنشط بالتفاعل الداخلى وتستمد قوتها من قدرتها الجدلية والنزاعة إلى النمو من خلال تأثير الماضى فى الحاضر ، كما تتأثر وتنشط بمعطيات الحياة العامة، ومن ثم لايمكن إغفال الحياة الأدبية ونموها من الداخل

---

(١) الدكتور محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ص ٣٦ ، ٣٧

ولهذا سنجد الانتقال يتم تدريجياً من سيادة مبادىء فنية إلى مبادىء أخرى تغايرها دون أن تكون عكسها تماماً ، لأنها استبقت منها ماهو صالح .

و بلزاك نفسه — وهو يعد من طلائع الواقعيين — يعتبره جوستاف لانسون خطوة الانتقال بين الرومانسية والواقعية [1]

ومشكلة الأديب « بين بين » تؤكد من وجه آخر ما رأيناه من تموج الحركة الأدبية وتعسف الفصل بين المؤثرات فيها أو إيجاد فاصل قاطع بين مذهب ومذهب ، وهذا الأديب موجود فى تاريخ كل أدب تقريباً . ورأى «لانسون» فى بلزاك نجد له شبيهاً فى موقف النقد الروسى من « جوجول » وهو معاصر لبلزاك أيضاً ، وكلمات يانكولافرين [2] عنه تضعه فى الإطار نفسه الذى وضع فيه « بلزاك » بفعل «لانسون» فهو إذ يلحق بوالتر سكوت حين يكتب « أمسيات قرب قرية ديكانكا » و « تاراس بولبا » فإنه من « المعطف » يعمد زعيما للواقعية الروسية ، ويتأكد ذلك حين يكتب « النفوس الميتة » ويصر أكبر النقاد الروس فى عصره « بيلنسكى » على إنماء جوجول إلى الواقعية الخالصة أو ممزوجة بالطبيعية ، ولكن « لافرين » لايرى ذلك صوابا. وأديبنا الروائى نجيب محفوظ ظل لسنوات حبيس الرومانسية كما سنرى ، وأوغل فى الواقعية ما شاء ، لكن أمشاجا من نزعته القديمة ظلت عالقة بفنه، بل لقد عادت للظهور بوضوح أكثر فى نتاجه المتأخر حين بدأ الرمز يتسلل إلى واقعيته الصريحة التقليدية ، ولا يختلف الأمر كثيراً بالنسبة لتيمور أو محمد فريد أبو حديد . وهكذا يمكن أن تترادف الأمثلة لتؤكد الظاهرة الدالة بأن الحياة الأدبية تتمتع

---

(١) تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ ص ٢٣٦ — ٣٣٩

(٢) تعريف بالرواية الروسية ص٣٩ — ٥٠ وانظر أيضاً المدنية الاوربية ص١٢٦

باستقلال غير خادع ، وأن المجتمع حين يتغير فى طبقاته وأفكاره ومثله لا يحرك يداً سحرية ليترك انطباعاته الفورية على الحياة الأدبية ، وإنما هو يؤثر فيها كما يؤثر الطعام فى الجسم الصحيح الموجود من قبل الطعام والمستمر على هيئته من بعده ، وإذا أفاد منه فإنه يبنى منه خلاياه المنسجمة مع شكله ، المقطوعة الشبه تماماً أو تكاد بعناصرها الأولى .

ومن أهم العناصر الواقعية التى انطوت عليها الحركة الرومانسية أن الرومانسية دعت إلى العناية بالحقائق المادية الملموسة سواء كان الأدب شعراً أم نثراً ، كما رأت أن الشعر الإبداعى حرى بأن يطرق الموضوعات العادية المألوفة وأن يسميها بأسمائها الحقيقية ، وأن يعرض الحوادث والظروف الواقعية ، وأن يمثل العمل الفنى الحياة الواقعية كما كانت فى العصر الذى يصوره[1] . وإذا كانت الثورة الفرنسية إحدى وأهم دوافع إنعاش الاتجاه الرومانسى فإنها — من وجه آخر — بقضائها على الإقطاعية عجلت — كما تقول دائرة المعارف — بحرية وفقر وبوهيمية الفنان، وأثرت أيضاً بتوسيع نظريات اليوتوبيا الاشتراكية من بابيف إلى ماركس ، وأثارت من جديد قضية المساواة بين الرجل والمرأة فى الحقوق . وفى تقسيم دائرة المعارف للحركات الرومانسية تركز الاهتمام على ما تسميه بالمرحلة الثالثة التى تبدأ حوالى سنة ١٨٣٠ أى عقب صدور « مقدمة كرومويل » التى قنن فيها هوجو لمذهبه الجديد ، وتربط بين هذا العام وما تسميه بالواقعية الرومانسية فى المسرح والرواية ، وتكشف عن الارتباط الدقيق بين الرومانسية والتحررية السياسية والاشتراكية فى تلك الفترة[2] .

---

(١) عمر الدسوقى : المسرحية ص ١٩٧ — ١٩٨

(٢) Ancyclopedia Britannica Vol/.q P: 560-562

وقد أثرت الرومانسية فى الواقعية من وجه آخر ، فمعروف أن « مدام دى ستال » وهى توضع بين مؤسسى الرومانسية الفرنسية — قد أدخلت إلى فرنسا المبدأ الألمانى القائل بأن الأدب تعبير عن المجتمع فى كتابها « الأدب فى علاقته بالنظم الاجتماعية » الذى صدر سنة ١٨٠٠ ، وقد أثر هذا الكتاب بدوره فى نقاد يوضعون فى مكان التأثير المباشر فى تأسيس فن وفكر واقعى وأهمهم سانت بيف فى دعوته إلى نقد أدبى قائم على السيرة الذاتية للأديب «وتين» فى دعوته إلى نقد أدبى قائم على أصول علم الاجتماع[1] . وقد لا يوافق بعض كتاب الواقعية كما سنرى على آراء جزئية لبعض هؤلاء النقاد ، ولكن هذا لا يمنع أنهم هيئوا الفكر الأدبى العام لتقبل الواقعية وأقروا مناهجها .

وإذا قرأنا عبارة مدام دى ستال : « إلى الشرائع والقوانين يكاد يرجع كل التخالف أو التشابه الفكرى بين الأمم ، وقد يرجع إلى البيئة كذلك شىء من هذا الاختلاف ، ولكن التربية العامة للطبقات الأولى فى المجتمع هى دائما وليدة النظم السياسية القائمة ، والحكومة مركز مصالح الناس ، والأفكار والعادات تتبع تيار المصالح[2] » ، فإننا نكاد نقترب من النظرية الواقعية ، بل إن الفلسفة التى قادت بلزاك إلى نهجه الروائى لا تختلف عن هذا المبدأ فى شىء ، فالإنسان — فى رأيه — نتاج المجتمع ، وهو دائمــا تحركه مصالحه وتتحكم فيه غرائزه الاجتماعية والفردية . ويظل الفارق الأساسى قائماً فى المقولة الكبرى التى قدسها الواقعيون عن « حياد الأديب » ، على حين ظلت مدام دى ستال تنظر إلى الأدب على أنه ذو طابع فردى .

---

(١) س . هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ج ١ ص ٢٥ — ٢٦ .

(٢) دكتور محمد غنيمى هلال : الادب المقارن ص ٤١ .

قد يبدو من الصعب أن نضع سانت بيف هنا بين نقاد الأدب ودارسيه الذين أتاحوا للواقعية أن تتأصل وتستقر ، لأنه عاش فى صميم العصر الرومانسى (١٨٦٩) وصداقته لفكتور هوجو أمر معروف ، ودراسته لفن شاتوبريان وجماعته توكد صلته الأدبية بعصره ، لـكنه مستمداً من تيار العصر العام الذى سيطرت عليه الثقة بالعلم ومحاولة التنظير بين العلوم البحتة والدراسات الإنسانية ومستمداً أيضاً من طبيعة دراساته إذ بدأ بدراسة الطب ، قد انتهى إلى القول بتاريخ طبيعى لفصائل الفـكر ، فيرى أن كل كاتب ينتمى إلى نوع خاص من التفـكير ، يكشف عنه استقصاء طبائع العقول فى الأدب الذى ينتمى إليه، ويدعو سانت بيف إلى نقد يقوم على أساس من الملاحظة الموضوعية . أما الأساس الذى دعا إليه فى نظريته النقدية ، فهو أن يدرس المؤلف من حيث علاقته بجنسه ووطنه وأسرته ، وعصره وثقافته وبيئته الأولى وأصحابه الأدنين ونجاحه الأول وأول لحظة بدأ عندها يتحطم، وخصائص جسمه وعقله وبخاصة نواحى ضعفه[١]. وهذا النقد الذى يقوم على إحياء السيرة الشخصية للـكاتب يبدأ من جمـع الحقائق ولا يخط حرفا حتى يستوفيها . وبالفعل فقد قاد هذا المنهج النقدى مبتـكره « إلى دراسة مسهبة لحيوات أهل الأدب ابتداء من المظهر الجسمانى إلى أدق التوافه التى تملأ حياتهم اليومية [٢] » . وسنطرح جانبا الوجه الشخصى لسانت بيف فيما يزعم من أنه كان يتبع متعته تحت ستار من النزعة العلمية[٣] فالذى يعنينا أن اهتمامه بالحياة الشخصية للـكتاب، وبناء منهجه النقدى على الملاحظات

(١) س . هايمن : النقد الادبى ومدارسه الحديثة ج ١ ص ٢٦

(٢) السابق ص ٢٠٧

(٣) لانسون : تاريخ الادب الفرنسى ج ٢ ص ٣٨٥

الواقعية والعابرة ، والاهتمام بالجسم والعقل معاً ، وترصد نواحى الضعف خاصة، يوشك أن يضعنا — على المستوى التطبيقى — أمام بلزاك وزولا وأمثالهما .

ويتحدث « لانسون » عن « تين » مفرقاً بين اقتناعه — تين — بأنه يطبق الطريقة التجريبية فى نقده ،وهى الطريقة العلمية الوحيدة فى نظره،واعتباره المفكر النظرى للمذهب الطبيعى ، وللأدب ذى النزعات أو المزاعم العلمية على وجه العموم .

ويذكر « لانسون » أن تأثيره كان كبيراً جداً ابتداء من سنة ١٨٦٥ تقريباً [١] . ونظريته النقدية تقوم على ثلاث دعائم متماسكة يترتب بعضها على بعض كالنظريات الهندسية ففى رأى تين توجد ثلاثة أشياء عامة تحدد الأدب والفن وهى « الجنس » و « البيئة » (الطبيعية والسياسية والاجتماعية) و « العصر » (آثار التقدم السابق ، وقوة الدفع التى تتفاوت قلة أو كثرة ،تبعاً للسرعة المكتسبة من تطور المجتمع) فليست المشكلة هنا سوى مشكلة ميكانيكية (حركية) كما هى: الحال فى أى موطن آخر ، فالنتيجة الكلية مركب كلى محدد تحديداً تاماً بمقدار واتجاه القوى التى تؤدى إليه» [٢]، وقد نلمح فى القول بهذه الركائز الثلاث آثار الفلسفة الهيجلية ، ولكنه يكون أكثر تأكيداً لمنازع الواقعيين حين يقول فى مقدمة دراسته :« تاريخ الأدب الإنجليزى » : «حينما تنظر بعينيك الرجل الظاهر، ما الذى تبحث عنه؟ الرجل غير الظاهر،فالكلمات التى تدخل أذنيك والإشارات وحركات الرأس والملابس التى يرتديها والأعمال والأفعال التى يقوم بها من كل لون هى مجرد تعبيرات ، وشىء آخر ينكشف

---

(١) السابق ص ٣٨٧ — ٣٨٨

(٢) السابق ص ٣٩٨

خلفها ، وهذا الشيء هـو الروح ، فالرجل الداخلى يكمن ويختفى خلف الرجل الخارجى ، والثانى يكشف عن الأول [1] . . » وهذه الفقرة على جانب كبير من الأهمية ، لأنها أكدت الصلة التى لا تنفصم بين الظاهر الحسى والباطن النفسى أو الروحى ، وهـذا الاهتمام بالظاهر واتخاذه دليلا هاديا إلى الباطن أو تفسير هذا الباطن على أساس منه كان من أخطر مكتشفات الحركة الواقعية [2] .

وتبلغ محاولة إخضاع النقد الأدبى للنظريات العلمية أعلى مد أتيح لها على يد برونتيير الناقد الفرنسى والمؤرخ الأدبى ، بإصداره كتاب « تطور الأنواع الأدبية » سنة ١٨٩٠ ، ولقد حاول أن يقدم فى تاريخ الأدب عملا مساويا لأصل الأنواع الذى كتبه « دارون » تتطور فيه الأشكال الأدبية من البساطة إلى التركيب ، فتتولد وتتفرع وتتحول ثم تصل كمال النضج وتموت ، على حين تبقى الأشكال الناشئة إذا أحسن تكييفها . وبهـذه المحاولة على يد برونتيير يصبح الشكل الأدبى عضوانيا يتطور بغرابة بمعزل عن صاحبه ، بل يتحكم حقيقة فى مصير نفسه . وقد سمى النقاد الذين حاولوا رد كل أديب إلى سابقية المشابهين « بالنسابين الأدبيين » وهم كثر فى الآدب المختلفة ، ولـكن برونتيير وصل فى هذا الأسلوب إلى أقصى درجات التوفيق [3] .

ونحب أن نؤكد هنا نقطتين لابد منهما لقبول القول بتأثير محاولات النقد العلمى على تأصيل الحركة الواقعية ؛ وما نزعمه من أن التأثير الذى صنعته الحركة الأدبية داخليا كان أقوى من التأثيرات الأخرى الوافدة من الفكر الفلسفى

(١) من مقال لعلى أدهم ، الثقافة : ١٤/٢/١٩٤٩

(٢) عمر الدسوقى : المسرحية ص ٢٠٠

(٣) هايمن : النقد الادبى ومدارسه الحديثة ج ١ ص ١٧٠ — ج ٢ ص ٨٦

أو المكتشفات العلمية . النقطة الأولى : أن هؤلاء النقاد من سانت بيف إلى برونتيير لم يكونوا يبحثون فى طبيعة أسلوب التناول الأدبى أو مناهج الأدباء ومناحى تجاربهم ،بقدر ما كانوا يبحثون عن منهج فى النقد يتخذون أساسه من الكاتب أو الكتاب أو منهما معاً ، ولكنه لم يكن يلتفت كثيراً إلى الدراسة التحليلية التفصيلية التى تقف بالتطبيق عند عمل فنى بعينه لتقوم أسلوبه. كان البدء من « النظرية » يغريهم . وهذا فيما يبدو من فعل العصر الذى يمكن أن يقال عنه أيضاً إنه عصر النظريات . ولكن على الرغم من زعمنا أن أبحاث هذا الرعيل أدخل فى باب النقد النظرى ، وأنها بذلك تكون أمام النظرة العاجلة أقل تأثيراً فى فن الكتاب ، فإننا نرى أن هـذه الأبحاث ذاتها قد أثرت فى أدباء العصر المبدعين من حيث أقنعتهم بأنه لا ضير فى اقتباس النظريات العلمية الخالصة ومحاولة تطبيقها فى مجالات الابداع[1] الفنى، فإذا ما حاول برونتيير أن يقتفى آثار دارون فى دراساته الأدبية فإنه تلقائيا يكون قد أحل زولا أن يفيد منها أدبياً فى بناء عمله الروائى ، فالصلة بين النقد والإبداع الفنى أقرب منها بين هذا الأخير والبحوث الطبيعية. ويؤكد هذا الذى زاعمناه أننا لا نجد أديبا — على التقريب — يناقش نظرية فلسفية أو علمية فى ذاتها ، ولكننا نجده يناقش وبإلحاح ناقداً أخذ بها .

وهذا هـو الموقف الطبيعي والمنتظر ، وبذلك نستطيع أن نقول إن تأثير النظريات العلمية فى بلزاك وفلوبير وزولا وموباسان وغيرهم من أدباء الواقعية والطبيعية إنما جاء الإقناع به من طريق إقناع النقاد أولا ومحاولتهم إخضاع مناهجم

---

(١) يلاحظ Huxley أن الخيال فى الرواية يقوم بدور الفرض العلمى فى التجربة راجع Shipley : Diectionary of Literary Terms

النقدية لهذه النظريات، ونقول أيضاً إن بحوث النقاد وإن جعلت أشخاص المؤلفين موضع بحثها ، فإن إيحاء المنهج واضح ، وأثره قد لا ينكر فى تأكيد أسلوب عام لتصوير الشخصية . إن أسلوب سانت بيف فى الكشف عن ذات الأديب هو نفســـــه تقريباً أسلوب بلزاك فى تصوير الشخصية الروائية ، وكذلك دعوة تين إلى الملاحظة الحسية لشخص الأديب ، واعتبار هـــذه السمات الظاهرة ذات مدلولات عقلية ونفسية وروحية ، نجدها قـــد طبقت روائياً عند بلزاك أيضاً ، والقول بدوامع الجنس والبيئة والعصر ، ومحـــــاولة تطويع التاريخ الأدبى لفكرة أصل الأنواع ، قد أفاد منها زولا ومدرسته إلى أقصى حد .

أما النقطة الثانية : فهى أن أدباء الواقعية مـع ادعاء اتهم العلمية ونزعتهم المحايدة فى رصد التجارب والتعبير عنها ،لم يكونوا دائما على وفاق مع النقاد الذين يتحركون فى الإطار ذاته ، نعنى أولئك الذين حاولوا اخضاع مناهجهم فى النقـد لتساير حقائق العلم وبحوث الفلسفة ونظريات الاجتماع. وهذا ما يؤكد مرة أخرى أن التأثر الأقوى — سلبا وإيجابا — بالنظريات العلمية إنما جاء من طريق النقاد، ويؤكد من وجه آخر استقلال الحياة الأدبية نسبيا. وها هو ذا فلوبير يكشف جانب القصور فى نظرية «تين» فيقول فى إحدى رسائله : «فى الفن شىء آخـر إلى جانب البيئة التى نما فيها ، والموروث الفيزيولوجى عند المتفنن ، فعلى هـــذه القاعدة تستطيع أن تفسر مظاهر التسلل والمشاركة ، ولكنك لا تستطيع تفسير الفردية ، أى الحقيقة التى تجعل من الفنان هذا الشخص لا ذاك ، فهذه الطريقـة إذا تسقط «الموهبة» من اعتبارها ولا محالة ، ويصبح أروع ماينتجه الفنان لا معنى له الا من حيث هو وثيقة تاريخية ، هذه وهى الطريقة النقدية القديمة عينها

التى انتهجها «لاهارب» ثم بعثت من جديد ، فقد كان الناس يعتقدون أن الأدب شيء شخصى وأن الكتب سقطت من السماء مثل الشهب ، أما اليوم فهم ينكرون أن يكون للإرادة وللمطلق وجود بالفعل . ويخيل إلى أن الحقيقة تقع بين هذين الطرفين ، كما كتب فلوبير إلى جورج صاند يقول: كان الناقدون فى زمن لاهارب نحويين وفى أيام سانت بيف وتين مؤرخين، فمتى يصبحون فنانين حقا وصدقا[1] ». وهذا النقد الذى وجهه فلوبير للادعاءات العلمية وإنكار العنصر الشخصى فى الإبداع الفنى قد وجد تطبيقه العملى فى رائعته « مدام بوفارى » فهى ترفض بشدة أن تكون مجرد تاريخ أخلاقي على نحو ما كان بلزاك يريد برواياته ، ولم تتخل عن طابع شخص مبدعها ، إلى أن أتاحت له أن يقول : «أنا مدام بوفارى» وقد فسرت هذه العبارة الاعترافية لا على أساس أنه وضع أراءه وأفكاره فى شخص « ايما » وإنما على أساس من التنظير فى الحيرة بين الواقعى والمتخيل ، كذلك كانت « ايما بوفارى » وكذلك كان « فلوبير » فى بحثه عن أسلوب جديد . ولا يفهم من دعوته النقاد إلى أن يصبحوا فنانين حقاً أنه يستنكر الأسلوب العلمى ، فانه يدعو إليه صراحة ؛ ويراه متمثلا فى الحيدة المطلقة : « ألم يحن بعد الوقت لإدخال العدالة إلى مجال الفن ؟[2] » ويشير **Macy** إلى أن حتمية السلوك التى اكتشفها تين تعبر عن تسليم كئيب لله فى صياغة أخلاق البشر مداركهم، وبهذا تأكد الإتجاه السوداوى المتشائم الذى غلب على الرومانسية، ولكنه ينكر أن تكون تشاؤمية تين النابعة من جبرية السلوك عنده قد انفردت بالتأثير على من شاركه موقفه السوداوى وبخاصة بلزاك وفلوبير وزولا وموباسان فإلى انتشار نظريته فى حينها نجد أن هؤلاء الكتاب قد تأثروا أيضاً بالجو للقبض الذى

---

(١) س . هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ج ١ ص ٢٦ — ٢٧

(٢) ج . لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ ص ٤٢٥

سببته حرب ١٨٧٠[1]

على أن تحفظا نجد هنا مكانه نفرق فيه بين تشاؤم الرومانسيين والواقعيين؛ فالتشاؤم الرومانسي نابع من موقف فردى وإحساس انعزالى ، ويعبر عن سلوك هروبى وتمرد يائس ، وعلى العكس من ذلك تماما تشاؤم الواقعيين . إن اتساع اللوحة بعرض المجتمع وبطول جيل أو أجيال وبعمق البحث فى تعليل السلوك وكشف دوافعه الخفية ، كان هو السبب المستقر والدائم لهذا التشاؤم الذى صحبهم لفترة طويلة .

ثالثا : الواقعية والطبيعية

وهناك صعوبة تخص الواقعية تتمثل فى ذلك التداخل ، الذى أوشك أن يصير تقليديا ، بينها وبين الطبيعية ، فإذا أضفنا إغــراء لفظ الواقع ، وسهولة الاعتماد عليه ، وظن السهولة فى تفسيره وتحديده ، فإن ذلك يمثل مشكلة لا يستهان بها . ويلاحظ «الدكتور مندور» هذا التداخل والاضطراب من خلال قراءاته للنقاد العرب خاصــة ، فالأدب الواقعى يفهم منه أحيانا أنهم يقصدون به الأدب الذى يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله لا على صور الخيال وتهاويله ، وهو بهذا المعنى يعارض الأدب الرومانسى . وأحيانا أخرى يفهم منه معنى الأدب الذى يستقى مادته وموضوعاته من حيـاة عامة الشعب ومشاكله ، وهو بهـذا المعنى يعارض أدب الأبراج العاجيــة ، أى أرستقراطية الفـكر والخيال . وقــد يفهم منه أنه الأدب الموضوعى ، وكأن واقع النفس الفردية لا يصلح مادة للأدب الواقعى . وهذا المفهوم الأخير — فى رأيه — يسلم إلى المفهوم الاشتراكى للواقعية «حيث نرى الاشتراكيين يقصدون من هـذه الواقعية إلى تنـاول الأدب لمشاكل

(١) The story of the World, Literature, P : 410

المجتمع ومظاهر البؤس والفاقة التى ترزح تحتها طبقات الشعب العاملة بسواعدها أو بعقولها ، وذلك لإيقاظ وعى الجماهير ودفعها إلى حل تلك المشاكل بطريقة أو بأخرى». ثم يقرر الدكتور مندور أن هذا الاضطراب الذى لاحق المصطلح على أيدى نقادنا ليس قادما معه من الغرب حيث نبت فى تربته ،فهو يفيد هناك مدلولا اصطلاحيا محددا[1]. ولكن الجدير بالتأمل حقا أن الناقد لم يحدد ماهية هذا المصطلح كما هو عند الغربيين،وإن كشف عن أهم ملامحه من حيث يعارض عادة بالمثالية ، وينتهى إلى تأكيد الصلة بين المدلول الاصطلاحى للفظة «واقعية» ومدلولها الاشتقاقى ؛ فالواقعية تسعى إلى تصوير الواقع وكشف أسراره وإظهار خفاياه وتفسيره،ولكنها ترى أن الواقع العميق شر فى جوهره.. وما القيم الأخلاقية والمواضعات الاجتماعية إلا أغلفة نحيلة لا تكاد تخفى الوحش الكامن فى الإنسان[2]. فهى إذا وجهة نظر خاصة ترى الحياة من خلال منظار أسود ، أن الشر هو الأصل فيها وأن التشاؤم والحذر هما الأجدر ببنى البشر لا المثالية والتفاؤل[3].

ولنا على هذا التعريف عدة ملاحظات سريعة ؛ هو أولا تعريف بالضد أو العكس ، فلكى نعرف أسلوب الواقعية وخصائصها علينا أن نعرف أسلوب المثالية وخصائصها ، وقد سبق على هذا النحو فى التعريف Ian Watt ويذكر أنها حصلت على أول وصف شامل لها عند توماس ريد فى منتصف القرن الثامن عشر ، ويتحفظ فيذكر أن الرأى القائل بأن العالم الخارجى حقيقة وأن إدراكنا يعطينا صورة حقيقية عنه لا يلقى مزيدا من الضوء على الواقعية الأدبية . وقد تبعهما

(١) الأدب ومذاهبه ص٨٢ ، ٨٣

(٢) السابق ص٨٥

(٣) السابق ص٨٥،٨٦

(٤) The Rise of the Novel, P 12

الدكتور ناصر الحانى، الا أنه يخالف الدكتور مندور فى إصراره على أن التشاؤم هو الملمح الأساسى والأصيل ؛ فالمذهب الواقعى عنده «يناقض المذهب المثالى ويؤكد على ملازمة الطبيعة ومطابقتها، وعلى التعبير عن الأشياء كما تبدو فى التجربة، مغايرا المثاليه التى تعنى بالتأكيد على الناحية التصويرية التى لا تتقيد بواقع الشىء وكما يبدو فى التجربة[1]». وبعد أن يذكر أن الأديب الواقعى لا يستطيع أن يتحلل كلية من المثالية فإنه يعود إلى صفة «مطابقة الطبيعة» التى تميز الواقعية فيذكر أنها لا تحقق غالبا إلا بكمال التفاصيل ودقتها، وأيضا فقد صار هذا المذهب يدعو إلى دراسة الطبقات الدنيا (وإنسانها) واستيحاء حياته وفضائله ومساوئه والعناية بكل مظهر قبح أم حسن ، سواء رضينا عنه أو سخطنا عليه . ثم يذكر أخيراً أن المذهب الواقعى قد تشعب عندما أقبل القرن العشرون تشعبا جعله صعب الحصر أو التعريف[2]

ويبدو أن تعريف الحانى أكثر شمولا وصيانة لحق المصطلح فى بعده التاريخى؛ فالتشاؤم كمتجه واقعى لاصق بالواقعية النقدية التى تسمى أحياناً بالواقعية الأوربية، وعزل المصطلح عن سياقه التاريخى عند مندور جعله يصدق على أدب بعض الواقعيين وحسب ، على أنه يمكن أن يقال إن إجمال الواقعية النقدية — إذا كان مندور لا يعنى غيرها — فى أنها النظرة المتشائمة مايزال تعريفاً قاصراً؛ فالحق أن الواقعية قد تجاوزت هذا الجانب بدرجة تسمح بالقول بأنها وضعت أساس مذهب فنى جديد تماماً ، وأن نشدان الحقيقة الموضوعية كان جزءاً من اهتماماته ، وكذا العناية بالطبقات المتوسطة والدنيا ، والحرص على استمداد التفاصيل من الحياة

---

(١) من اصطلاحات الأدب الغربى ص ١٢٣

(٢) السابق ص ١٢٤ — ١٢٥

اليومية الدارجة . على أن طبيعة هذه « الحقيقة » وحدودها ستكون محل مناقشة أخرى .

وقد أصبح من الشائع بين الدارسين أن الواقعية تنصرف إلى بلزاك خاصة ، وربما إلى فلوبير أيضاً فى الأدب الفرنسى ، وتضم إليهما ديكنز وبنت وجورج اليوت وثاكرى وغيرهم فى الأدب الإنجليزى ، وتورجنيف وتولستوى وغيرهما من أقطاب الأدب الروسى ، وهنا يخص زولا بمذهب جديد وإن بدا فى أساسياته مجرد تفريع على الواقعية ، وهو الطبيعية . وتذكر دائرة المعارف أن « مدام بوفارى » تعتبر الدستور الحقيقى للمدرسة الطبيعية ، وأن زولا يعتبر بعد ذلك من تلاميذ فلوبير وممن تأثروا به تأثراً مباشراً[1] . ولكن بعض الدارسين الأوربيين لا يتفقون على خصائص بذاتها تفرق الواقعية عن الطبيعية ، وأنهم بذلك — على عكس ما يرى مندور — كان لهم نصيبهم فى اضطراب المفاهيم ، بل لعلهم أساس هذا الاضطراب . وقد تمادى بعضهم حتى وضع لنفسه مصطلحات خاصة أو ما يقرب أن يصير كذلك .

يقول G.S.Fraser فى كتابه « الكاتب الحديث وعالمه » فى فصل بعنوان Reali sm Psychology and Experiments in Modern Novels إننى استخدم الواقعية ليس بالمعنى الضيق الذى تستخدم فيه الكلمة أحيانا لتصف أعمالا أدبية كروايات زولا تلك التي تبنى على التسجيل المتقن والمفصل للحقيقة ، وتتعامل غالبا مع الجوانب القذرة والدنيئة من الحياة ، والتى تكون تسميتها الأوفق الطبيعية ، ولكن بالأحرى بالمعنى الذى نقارن فيه فى حديثنا العادى بين موقف أو اتجاه واقعى وموقف أو اتجاه مثالى[2] ، وهنا يشير « فريزر » إلى

---

(٤) Eecyclopedia Britannica, Vol 9, P: 425

(١) The Modern Writer and dis World, P: 21

أن الواقعية قد وصفت بها روايات زولا ، ويرفض هذا الإطلاق ويضع الطبيعية مكانها ، ويربط بين هـذه الأخيرة وإيثار التجارب القاسية والدنيئة ، ويعود إلى الواقعية ليبرز معناها بمعارضة المثالية ، وهو ما وجـدنا صداه عند مندور والحانى . ويرى « فريزر » أن الكاتب الواقعى هو ذلك الذى يعتقد بأهمية التعبير الصادق عن الحقائق المشاهدة فى العالم الخارجي ، أو التي ينطوى عليها شعوره الخاص . على حين يحرص الكاتب المثالى على خلق صورة سعيـدة نوعا ما ومهذبة . ويرى أيضا أن الواقعية تؤدى إلى غاية تهذيبيـة كالمثالية ، لكن لا بطريق الإغراء المادىء أو التعبـير الراق ، فالاتجاه الواقعى عنده فى معناه الأوسع يتناقض مع عرف الذوق السامى ، ويعرض بشجاعة المواجهة ليس فقط للصدمات الخارجيـة ، ولـكنه يؤثر على الينابيع الداخليـة أيضا . « والرواية الحقيقيـة ارتياد وليست استعراضا ، والروائى الحقيقى يصل إلى إحساسه بالحياة من خلال روايته ولا يبنى روايته لتصور ذلك الإحساس [1] » .
وفى هـذه العبارة يكمن الفرق الرئيسى بين المثالية والواقعية . على أن فريزر — وهـذا رأيه فى الواقعية — لا يربطها ببلزاك أو ديكنز وإنما يرجع بها إلى جذورها التاريخية قبل أن تأخذ طابعها النقدى المتشائم فى منتصف القرن التاسع عشر . إنه بالأحرى يرجعها إلى ماقبل قرن من هذا التاريخ الذى شهد محاولات بلزاك وفلوبير وديكنز ، وهو يربط — كما فعل ايان وات — بين ظهور الرواية الواقعية ونمو الطبقة الوسطي فى المجتمعات الأوربية ، ولـكن هذا الأخير أضاف استنتاجا هاما هو تغير مكانة المرأة فى المجتمع [2] ، وسيأتى تفصيل ذلك . على أنهما يتفقان على الإشادة بمحاوله ريتشاردسون وفيلدنج وديفو وسموليت .

---

(١) السابق ص ٢٣

(٢) The Rise of the Novel, P: 140

وهذا الرعيل عنـدهما هو المؤسس الحق لفن الرواية والواقعية فى الوقت نفسه ، وجمهورهم هو جمهور الطبقة الوسطى ، تلك التى لم تـكن تهتم بالاصطلاحات الأدبية كما لم تـكن شغوفة بقراءة بيانات مثالية عن تعالى تلك الطبقات الأخرى أو نقائص هذه الطبقة المتوسطة ، كانت حريصة على استطلاع عالمها الخاص ومعرفة ذاتها [1] وإذا نظرنا إلى « باميلا » و « جوزيف اندروز » كروايتين متعـاصرتين ، نجد الأولى لا تخرج عن كونها مجموعة من الرسائل المطولة تشرح فيها الفتاة مشاعرها وانفعالاتها ، وقد انتهت إلى نهاية حسنة ، ولذا سماها كاتبها « باميلا أو جزاء الفضيـلة » أما فيلدنج فإنه تغلب على ضيق المـكان وأطلق « جوزيف » بين أقطار المجتمع ، فـكانت من ثم نزعته الهجائية مقـترنة بالاهتمام بالمجتمع ، فهو المؤسس الحقيقى لاتجاه ديكنز ومن على شاكلته ، أما باميلا باتجاهها النفسى التحليلى فقد أزهرت عند مؤسسى القصة النفسية . وأيضا فقد أضاف هذا الفريق عدم مبالاته بالتأنق الأسـلوبى ورغبته الأصيلة فى إبراز الرواية كوثيقة للحياة الواقعية ، تعتمد على الذكريات والرسائل وما إلى ذلك مما تحفل به الحياة العادية مع البعد عن المبالغة فى تهذيب الشـكل أو الأسلوب ، مما يجعلهـا أكثر قبولا عند القارىء [2] .

ويضيف فيلدنج ملمحا أساسيا من ملامح الواقعية فى مرحلته التاريخية ، صحبها إلى الوقت الذى قننت فيه نظريا بعد المرحلة الرومانسية ، إذ دعا إلى تناول الحياة فى الرواية بحدة ونقد لا يصل إلى التشويه أو المسخ الشرس ، فالرواية يجب أن تنهض على أساس ناقد ذى طابع هجائى غير مبالغ ، والمهجو يجب أن يوجه ضد

---

(١) The Modern Writer and his World, P: 23-24

(٢) السابق نفسه

النوع أكثر منه ضد الشخص ، « لقد خلق فيلدنج فى روايته الثانية توم جونز النموذج الأساسى لمعظم أبطال الروايات الإنجليزية ، ذلك الشاب الغر فى علاقته بالعالم ، القابل للإغراء ، ولكن ينقذه من التحطم النهائى طوية سليمة وقلب كريم »[1]

ويمضى « فريزر » مع الاتجاه الواقعى النامى من هذا الفريق إلى جين أوستن وديكنز ، ثم جيمس جويس وفرجينيا وولف ود . ه . لورانس حتى يصل إلى ثلاثينيات هذا القرن مع ركس وارنر وجراهام جرين وكرستوفر ايشروود ، ثم خمسينياته مع وليم جولنج وايريس ميردوك ، ولكن يعنينا من عرضه التاريخى الحى ما يوشك أن يكون تحديدا وفارقا بين الواقعية الإنجليزية والواقعية الفرنسية ؛ فهو يذكر أن ديكنز كان ذا عين مفتوحة على الحركة الخارجية والمشاهد المنظورة ، فالمستشفيات الموحشة والبيت المتداعى والمسكن الحقير المزدحم والضباب المتكاثف والظلام المتراكم حول نهر لندن ، كلها تأخذ مكانها ليس فقط لتكشف عن مزاج الكاتب ، ولكن أيضا لتحدد طبيعة الموضوع . لكن انفتاح عين الكاتب الروائى فى الاتجاه المعاكس ، أى إلى داخل النفس البشرية ، وتتبعها فى دوافعها النبيلة والدنيئة يمكن أن يستقصى بدهشة أكثر فى الروايات الفرنسية مثل روايات ستاندال ومن جاء بعده[2]

ويوافق A. Kettle على التأريخ للرواية الواقعية الإنجليزية من منتصف القرن الثامن عشر ، ومن ثم يتفادى عزل المصطلح عن سياقه التاريخى مؤكداً

---

(١) السابق ص ٢٥ وقد عرف فيلدنج الرواية بأنها Acomic Epic Poem Prose فجمع فيها ما لم يجتمع فى عمل آدبى قبله ، انظر : Joseph Andrews Intr duction

(٢) The Modern Writer and his World, p: 26

أهمية عنصر الزمان ، فليس التاريخ مجرد شيء ما فى كتاب ، التاريخ هو أفعال الإنسان ، هو استمرار الحياة متغيرة نامية [1] . ويؤكد « كتل » أنه لا شيء يأتى من لا شيء ، ومن ثم يبحث عن أصول الواقعية وتقاليد الفن الروائى فى محاولات العصور المتقدمة ، وهو يذكر بكلمات فريزر ومفهوم الواقعية عنده ، فحين يعرف الرواية بأنها نثر واقعى خيالى كامل بنفسه وله طول مخصوص ، يشعر بأن الصفة « واقعى » هى التى تحتاج إلى تحديد أو تحقيق أكثر ، وينص على أنه يستعمل الكلمات « واقعية » و « واقعى » فى كتابه بمعنى عريض جداً لتدل على الموافقة للحياة الحقيقية ، كمقابل لـ « رومانسية » و « رومانسى » التى تعنى الهروب ، « فليس التفريق ، كما يجب أن نصر ، بين فوتوغرافية فى ناحية وتصور وهمى خيالى فى ناحية أخرى ، لأن كل الفنون تحوى خيالا . إن القصة خيالية جداً ، وظاهرياً لا تشابه الحياة .. لا أزعم أن أياً من الكلمتين: الواقعية أو الرومانسية مرضية تماماً ، فالواقعية لها إيحاءات كثيرة نحو مجرد الطبيعية الفوتوغرافية عند زولا وأرنولد بنت وجيمس ت . فاريل »[2] .

وهذه الفقرة تضعنا أمام تساؤلات عديدة لأن « كتل » اكتفى من الواقعية بأن تحقق التفاعل مع مشكلات الحياة وقيمها الحقيقية ، ومن الواضح أنه يحتكم إلى مقياس غامض يختلف الناس عليه أشد الاختلاف ، فمشكلات الحياة كثيرة ومتنوعة ، والرومانسيون حين عبروا عن أزماتهم النفسية ومشاعرهم الانعزالية لم يخرجوا عن كونهم يعبرون عن وجه من أوجه الحياة وقيمة من قيمها الحقيقية ، وأيضاً فإن « كتل » ربط بين الطبيعية والفوتوغرافية أو استعمل الثانية وصفاً للأولى . على أنه يقترب من التحديد المقبول للواقعية حين يضعها فى إطارها التاريخى الاجتماعى ويقابل

---

(1) An Introduction to the English Novel, vol 1, P: 25.

(2) السابق ص ٢٦

بينها وبين الرومانسية « فقد كانت الرومانسية الأدب الأرستقراطى الغير الواقعى للإقطاع ، وكانت غير واقعية بمعنى أن قصدها الخفى لم يكن مساعدة الناس على النضال فى حياتهم بطريقة إيجابية ، وإذ كانت تنقلهم إلى عالم مختلف متخيل أبدع من عالمهم ، وكانت أرستقراطية لأن الاتجاهات التى عبرت عنها وأوحت بها وحبذتها هى الاتجاهات التى رغبت الطبقة الحاكمة (دون وعى عادة بلا شك) أن تشجعها لكى يخلد وضعها المتميز ، فلعبت الرومانسية ، كما تفعل حتى اليوم ، دورها المزدوج فى تسلية الناس خلال دغدغة عواطفهم ، وتلقينهم نوعاً خاصاً من فلسفة الحياة فى صورة مستساغة[1] » . ففى هذه الفقرة تظهر النزعة النقدية ، فالانتماء الاجتماعى إلى الطبقة الوسطى والدنيا يعـــبر عن الفارق الحق والأساسى بين الرومانسية والواقعية ؛ فالهروب فى مقابل المواجهة ، واليأس والعزلة فى مقابل الرغبة فى الهدم وإعادة البناء . ومع هذا يجب أن نتحفظ فى قبول رأى كتل ، فقد كان الرومانسيون ثواراً وطلاب تغيير ، وكانوا فى فترتهم دعاة الحرية والإخاء والمساواة ودعاة الصدق النفسى والطهر السلوكى ، نجد شاهداً على ذلك فى « هلويز الجديدة » و « شاترتون » وغيرهما . ولعلنا نلاحظ أن كتل لم يذكر التشاؤم كملمح أساسى من ملامح الواقعية اكتفاء بما كان مقدمة له ، مقدمة غير مقصودة ؛ تتمثل فى النقد الحاد والرغبة فى الكشف عن مواطن الضعف .

ولعـــلنا بعد هـــذا العرض السريع لبعض الآراء حول الواقعيـة نستطيع ، أن نميز خطين رئيسيين ، أولهما كان يضعها فى مقابل المثالية أو الرومانسية ، وينصب اهتمامه على إبرازها كوجهة نظر ذات مدلول اجتماعى وارتباط طبقى ، والآخر كان يضعها فى مقابل الطبيعية ويؤكد على صفة مشاكلتها للحياة بخيرها

---

(١) السابق ص ٢٧

وشرها ليقصر الطبيعية على الجوانب الشريرة والدنيئة فقط ، وهنا تبدو كأسلوب فنى ومنهج أكثر منها موقفاً اجتماعياً . ويمكننا أن نزعم أن الخلط بين الواقعية والطبيعية قديم ومستمر ، وفى عصرنا ما يزال يوجين أونيل يطلق ألفاظاً مثل « المذهب الطبيعى القديم أو المذهب الواقعى القديم » ثم يعبر عن أمنية غريبة أن يلهم الله بعض العباقرة الضخام أن يحدد بوضوح خطاً فاصلا بين هذين المصطلحين مرة وإلى الأبد[1] . وليس أونيل وحده فى هـذا الباب إذ يشاركه فيليب راف فيقول : إنه من الخطأ التأكيد بأن الواقعية والطبيعية تفترقان بخطأ أكبر أو أصغر من الدقة فى الوصف ، ويذكر أن هنرى جيمس لاحظ فى دراسته عن فن الرواية أن الفرق يقوم بالدرجة الأولى على « التدقيق فى التفصيل » الذى يشعر بوهم الحياة ، وهى ملاحظة كما يذكر راف تؤكد صحتها قراءة كتاب كبار مثل بروست وجويس وكافكا . وإذا فليست الطرق المستعملة لخلق هذا الوهم هى التى تكسب أثراً ما صفة الطبيعيـة وإنما هى بالأحرى وفى رأيى (أى راف) الصلة القائمة بين الأشخاص والوسط الذى يتطورون فيه ، وإنما أصف بالطبيعية كل أثر يحدد فيه الوسـط تحديداً كلياً خاصة الفرد ، ويرتفع فيه هـذا الوسط نفسه إلى دور البطل[2] . ونحن هنا فى الحقيقة أمام صفتين مميزتين للطبيعية لا صفة واحدة كما ظن راف ، أولاهما قال بها هنرى جيمس وتقوم على التدقيق فى التفصيل ، والأخرى قال بها راف نفسه وتتمثل فى قوة تشكيل الوسط الطبيعى للشخصيات وسيطرته على مصائرها كأنما هو البطل الحقيقى فى العمل الأدبى .

---

(١) يوجين أونيل : دراسة فى حياته وأدبه المســرحى . ص ١٤٨ والنص منسوب إليه .

(٢) من فصل مترجم له نشرته الآداب البيروتية (نوفمبر ١٩٥٣)

ومن المحاولات الجـديرة بالتأمل التى استهدفت التفريق بين الواقعية والطبيعية محـاولة Walter Allan فى كتابه عن « الرواية الإنجليزية » وربما المرة الأولى نجد دارسا يصف زولا بأنه كاتب واقعى ، وإن جاء الوصف على لسان غيره وهو ستيفنسون الذى يعترض على تلك الواقعية التى وجدت التعبير عنها عندما مارسها زولا ، فقد قال : إن صلب الموضوع كله يكمن فى أن الرواية ليست صورة منقوشة للحياة يحكم عليها بمدى مطابقتها ، ولـكنها تبسيط لجانب أو ناحية من الحياة ترتفع أو تسقط ببساطتها المعبرة[1] . وقد وافق هنرى جيمس على هذا التحليل والتحديد . والصورة المنقوشة وصف عام ولـكنه حقيقى بالنسبة للواقعية ، ولـكن المثير حقا أن يتجه الوصف إلى زولا الذى بذل جهدا جباراً لـكى لا يوصف بالتبعية لبلزاك ، واستمات بوعى كامل فى إيجاد منهج مختلف ينسب إليه . ولـكن والتر الان يعيد إلى زولا صفته كـكاتب طبيعى على الرغم من أنه لا يثق أساسا فى تلك الـكلمات التى تطلق على الحركات الفنية والأدبية والتى تعتبر ثورية فى حينها ، إذ نادرا ما يكون لها معنى محـدد ، فهى كلمات مثيرة ، شعارات وصيحات ومعارك لإثارة المخلصين . . . والطبيعية والطبيعى كلمات مماثلة لها معان معينة ، ولـكن حصيلة مجموع هذه المعانى لا يعتبر كافيا لأن نصف بصدق أعمال أساتذة الطبيعية الـكبار مثل موباسان وزولا ، فالخلاف الواضح بين هذين الـكاتبين اللذين يقفـان كل فى طرف من حيث أسلوبهما الفنى ، يعتبر كافيا لإظهار عدم كفاءة هذه الـكلمة كعنوان محدد ، ومع ذلك فإننا نحمل هذه المعانى فى عقولنا ، لأن هذا العنوان الذى رسخ فى الأذهان قد تـكون له قيمته فى أنه يصنف نوعا معينا من الرواية ، قد يكون فى حالته غير

---

(١) The English Novel P : 259

النقية قد هيمن على كتابات القصة فى أوربا وأمريكا من منتصف الثمانينيات إلى حـــوالى ١٩١٤[1] . وإذاً فإنه على الرغم من عدم ثقته فى قوة وتحدد وواقعية المصطلحات يعترف بالأمر الواقع وهو أن الطبيعية قد وجدت وأطلقت واستمرت لسنوات طويلة .

وحديث « الان » عن الطبيعية يبدد كثيرا من الغموض حول شخصيات روائية بعينها صنفت على أساس غامض ، وعن خصائص اختلطت أو أوشكت ، فهو يذكر أن مصطلح الطبيعية قد طبق على الروائيين الفرنسيين فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر « الذين اعتبروا أنفسهم تلاميـــذ وأتباعا لفلوبير ، وقد كانت هذه محاولة لتحديد أسس نظرية لما كان قد سمى قبل ذلك بالواقعية ، ولقد رفض فلوبير نفسه أن يسمى بالواقعى أو الطبيعي واعتـبر نفسه كلاسيكيا فرنسيا ، بل لقد رفض إقرار الطبيعية لعدم صلاحيتها[2] » والإضافة الهامة هنا تـكمن فى اكتشاف نسبة جديدة تربط بين الواقعيـة والطبيعية ، فالأولى قد ظهرت كطريقة فنية ولم تؤسس على فلسفة نظرية ، وقد تـكفلت الطبيعية بهذا الجانب الأخير ، أما هذا الأساس النظرى للطبيعية فيصفه « الان » بما يؤكد صلته أيضا وشمـــوله للواقعية إذ « تعتبر الطبيعية كمنظم للنظريات النقدية التى ابتـكرت لتعريف حركات معينة فى الفن ، يمكن أن توصف بأنها علمية كاذبة إلى درجة كبيرة ، ويحتمل سحب الثقة بها بمجرد أن يكتشف المرء عدم صلاحية النظريات العلمية التى بنيت عليها ، ولـكن هذا لا يضيع شرعية الروايات التى كتبت تحت اسمها تلقائيا ، فإن ما كان يقصـــده الطبيعيون عندما تجرد

(١) السابق ص ٢٩٤

(٢) السابق نفسه .

النظرية من صيغتها العلمية هو مجرد خلق الوهم بالحقيقة والوهم بالحياة كما نحياها .

ولقد قال موباسان — الذى يعتبر أقل عبقرية من زولا — إن الواقعيين يجب أن يقال عنهم — لنكون أكثر صدقا — أنهم الوهميون . وتعتبر الطبيعية المرادف الأدبى للانطباعية فى الرسم ، فكما يرسم الانطباعيون الأشياء كما يرونها فى ظروف معينة من الضوء والجو فإن الطبيعيين يصورون الكائن البشرى فيما يختص ببيئته . . . وهكذا ألقى الطبيعيون بكل ثقلهم على البيئة المحيطة ، وكان هذا دافعهم للاهتمام بالبحث والتوثيق ، وهو السبب أيضا فى بعدهم عن التحليل النفسى للشخصيات . . . ويمكن أن نلخص نظرتهم إلى الإنسان فى العبارة التى اختارها جورج مور لقصته الثانية : إنك إن غيرت البيئة المحيطة التى يعيش فيها الإنسان فإنك تستطيع أن تغير تركيبه الجسمانى وعادات حياته وكثيرا من أفكاره فى مدى جيلين أو ثلاثة[1] » .

إن موقف الطبيعيين من تأثير الوسط البيئى فى الإنسان ، ومحاولة الإنسان الاستجابة والتكيف قد قال به الواقعيون أيضا ، كما ذكرنا من قبل ، ولكن الطبيعيين يبالغون فى العناية بإبراز تأثير الوسط على الأفراد حتى ليرتفع هذا الوسط إلى دور البطل كما لاحظ « فيليب راف » ولعل هـذا هو السر فى تسميتهم « غلاة الواقعيين » ، كما اقترح بعض الباحثين الذى يرى أن المغالاة أو التطرف فى الواقعية هو الذى يدفع بالفنان إلى ارتياد أبواب العلوم الحديثة بما فيها من غرابة ، سواء فى علم الفيزياء أو البيولوجى أو حتى علم الإحصاء[2].

وهناك محاولات أخرى تحاول الكشف عن الفوارق المميزة بين الواقعية

---

(١) السابق ص ٢٩٥

(٢) الدكتور طه محمود طه : دراسات لأعلام القصة ص ٤١ ، ٤٢ .

والطبيعية ، ويذكر الحرص على إبراز أثر الوراثة كلمح من ملامح الطبيعية ، كما أن زولا لم يكن فى تحليلاته بالعالم النفسانى الذى يغوص إلى خفايا النفس البشرية ، فلا ينفذ من النظرة الخارجية إلى سريرة الشخص كما فعلت المدرسة الواقعية ، لأن الإنسان فى نظره ليس له ظاهر وباطن وإنما الإنسان حاصل جمع الظروف الاجتماعية[1] . وبمعنى آخر يمكن أن نقول إن الطبيعية وضعت التحليل الاجتماعى مكان التحليل النفسى المحدود الذى كان يزاوله الواقعيون ، وهذا — أغلب الظن — نابع من اختلاف فى الموقف ، فقد دعا الواقعيون إلى حياد الكاتب وتوقفه عند التصوير المجرد ، ولكن زولا رفض القول بأن القاص مصور لا غير ، اذ يستحيل على الكاتب أن يقتصر على التصوير بدون التأويل ، فالحيدة فى الفن — عنده — مستحيلة ، وغاية التجربة الأدبية كغاية التجربة العلمية أن يصير المرء سيداً مسيطراً على العالم لتوجيه ظواهره ، بغية تغيير القيم الاجتماعية إلى ما هو أفضل[2] . فالرواية الطبيعية هادفة ، ولكن فى هادفيتها يجب أن تتوافق ومنطق التجربة العلمية ، وأن تنتهى إلى حقائق أقرها العلم ، دون أن يعبر ذلك عن مغزى يفرض عليها فرضا . الموقف الواقعى مستمد من الملاحظة والموقف الطبيعى قائم على التجربة ، والملاحظة هى استخدام وسائل البحث لدراسة الظواهر الطبيعية كما هى دون تغييرها ، والتجربة استخدام نفس وسائل البحث بقصد التغيير والتبديل للوصول إلى غاية ، فملاحظة الكاتب للأحداث فى الطبيعة لا تكفى فى نظر الطبيعيين ، إذ لا بد بعد ذلك من ترتيبها ترتيبا يوجه بها الكاتب الظاهرة التى يلحظها لتنتهى إلى النتيجة التى يريدها[3]

---

(١) عمر الدسوقى : المسرحية ص ٢١٥
(٢) الدكتور محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ص ٣٧٠
(٣) السابق ص ٣٦٩

وما يريده الكاتب الطبيعى هو تأكيد أثر البيئة والظروف التى وضعت وضعا خاطئا فى خلق النماذج المنحرفة التى تسوقها تلك الظروف « ولو صحح وضعها لصحت حياة الناس أجمعين[1] » .

ويبقى فى الاقتباس الذى أخذناه عن « والتر الان » رفض فلوبير الذى يذكر كرائد أول للطبيعية أن يسمى واقعيا أو طبيعيا ، ورفضه للطبيعية واعتباره لنفسه كلاسيكيا مع إصرار تلاميذه على وضعه فى الإطار الطبيعى . وقد كان « لانسون » أكثر اهتماما بهذه القضية ، وهو يحتكم إلى ميول فلوبير وروافده الفنية ، فيقرر أنه كان معجبا بهوجو وبوالو وشاتوبريان ومنتسكيو « ومعنى ذلك أنه رومانتيكى وكلاسيكى فى آن واحد ، أو نقول بعبارة أدق : إنه ليس رومانتيكيا ولا كلاسيكيا . . . وإذاً فسوف يكون أشبه بمزيج تركيبى من الرومانتيكية والكلاسيكية ، وهــذا هو ما أطلق عليه بعضهم اسم الأدب الطبيعى ، رغم أن فلوبير كان يرفض هذا الاسم ويسخر منه » .

ويحدد لانسون عناصر رومانسية فلوبير فى كراهية البرجوازية والتعطش إلى ما يوصف بالغرابة والضخامة والطرافة ، والميل إلى الكمال فى دقة التعبير . لكنه خرج على تقاليد الرومانسية لكبحه جماح خياله وحرصه على التعبير عن الطابع الخاص للطبيعة ، وبذله أقصى الجهد كى يمحو نفسه من انتاجه ، وإزالة أى أثر من آثاره سوى تحكمه فى صنعته ، فهو يريد أن تكون الرواية موضوعية وغير شخصية وغير متأثرة بعاطفة ، وبذلك تكون مرآة لروح إنسانية أو لوحة من الحياة ، وبهذه النظريات يقترب فلوبير اقترابا محسوسا من النظرية الكلاسيكية ، كما أن تحرره من العواطف يشبه عقل القرن السابع عشر شبها كبيرا[2] .

---

(١) عمر الدسوقى : المسرحية ص ٢١٥

(٢) تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ ص ٤٢٤ ، ٤٢٥

وحيث نجد من لانسون رنة الإكبار لأسلوب فلوبير نجد الكثير من القسوة — وربما الاستخفاف — في تحليل فن زولا ، فأفكاره عن القصة العلمية والتجربة الفنية ليست سوى فروض تعسفية ، هذا فضلا عن سطحية التحليل النفسي مع خطورته بالنسبة لكاتب القصة « فلما كان يؤمن إيمانا جازما بأن كل إنسان يمكن إرجاعه إلى بعض العلل العصبية أو إلى بعض ظواهر التغذية فإنه لا يصف لنا سوى المجانين والأشرار، هذا إلى أنه لا يقف إلا على المظاهر الخارجية ولا يصل لنا سوى الحركات المضطربة والشهوات[1] . ومن ثم يصفه بأنه — رغم مزاعمه العلمية — كاتب رومانسي يذكره بهوجو ، كما يمكن أن يوصف أدبه بأنه واقعية حماسية ، والواقع أنه لم ينتج سوى بعض الملاحم الاجتماعية[2].

ونمضي مع لانسون إلى النهاية فنجده ينسب إلى الأخوين « جونكور » تحديدهما الثلاث خصائص للأدب الطبيعي ، أولاها استخدام الوثائق والملاحظات العابرة التي يسجلها الكاتب حسبما تجرى به أحداث الحياة ، ومعنى ذلك عنده الاستعاضة بالتحقيق الصحفي عن التحليل النفسي ، والخاصة الثانية هي المزاعم العلمية كالتردد على المصحات ودراسة الهستريا هنا ومرض القلب هناك ، ومعنى ذلك عند الناقد الاستعاضة بعلم الأمراض عن علم النفس ، وأخيرا ذلك المبدأ الذي يصفه بأنه مشكوك فيه إلى حد كبير الذي يرى أن الظواهر المبتذلة والبيئات الشعبية هي المجال الحقيقي للأدب الواقعي ، وأن الإنتاج الأدبي يكون أكثر تعبيرا عن الحقيقة إذا كانت مادته أكثر فظاظة[3]. ونبرة التهوين والاستنكار واضحة في تعليقات لانسون على محاولة الأخوين ، ونشعر أنه مع موباسان، وراض

(١) السابق ص ٤٣١
(٢) السابق ص ٤٣٢
(٣) السابق ص ٤٣٥ ، ٤٣٦

عن فهمه للطبيعية فى صورتها الأصـــلية « فهو لا يحاول تحليل الحياة بل يقنع بتصويرها حسبما يراها ، أى حياة تافهة وعنيفة إلى حـدما ، تقودها الرغبات ، ولذا فهو رسام أمين يعرض علينا الحركات والأفعال التى تنم عن القـوى الخفية التى ينطوى عليها الشعور ، وليس هذا الشعور فى نظره موضوعا لأى نوع من التحليل ، بل يحتفظ بمظهره التركيبى ، ومن هنا كانت نظرته النفسية (السيكولوجية) سطحية وموجزة ، وعلى خلاف ذلك لا نجد لديه أفـكاراً مجردة أو تفـكيرا منطقياً محضاً بل كل شىء لديه متين وواقعى ... يعرض علينا جميع الأوساط والنماذج البشرية التى كانت مسرحاً لتجاربه المتتابعة[١] . وهذه الفقرة تكشف عن التوافق القوى الذى يوشك أن يصير اتفاقاً بين الواقعية والطبيعية بما يذكر – مرة أخرى – برأى « والترالان » فى اعتباره الطبيعية الوجه النظرى والأساس النقدى للواقعية ، وسنرى هذا الاتفاق متحققاً بصورة أخرى حين نجد لانسون يحدد ماهية الطبيعية بأنها مزاج من الرومانسية والـكلاسيكية ، وبالمقياس نفسه لم يبرىء بلزاك من وجـــود عناصر رومانسية فى أدبه ، بل إن الـكثير من أوصافه لبلزاك وقدراته نكاد نجده بلفظه يطلق على فلوبير وزولا ، حتى تلك المزاعم العلمية ذات الأساس الرومانسى[٢] .

ويجب أن نضع فـكرة سيطرة الوسط الطبيعى التى قال بها « راف » والمزاعم العلمية التى هاجمها « لانسون » وتحـــدث عنها « والترالان » ، فى حدود الاقتباس الذى صدر به جورج مور روايته ، ويدل على أن الموقع الظاهر

---

(١) السابق ص ٢٤٢

(٢) السابق ص ٣٣٨ ، جريدة المساء ١٤ مايو ١٩٦٠ .

يستند فى عمقه إلى حقائق الحياة العضوية ، وأن أى تبدل هنا يؤدى إلى تبدل هناك .

وبعد هذه الرحلة بين الواقعية والطبيعية ومعهما ، يمكن أن نجمل حصادها فى أن بعض الباحثين قد أقر مشروعية تتبع المصطلح فى مفهومه العام وقبل أن يكون له أساسه النظرى وحدوده الفلسفية ، اعترافا بقوة السياق التاريخى وضرورته فى تكوين المصطلحات ، فكما يقول « كتل » لاشىء يوجد من لاشىء . على أن الكثير من خصائص حركة الواقع Reality قد استمر مع الواقعية Realism أى أن إضافات ريتشاردسون وفيلدنج وديفو قد استمرت مع ديكنز وبلزاك ، من حرص على تحديد البعد الزمانى والمكانى وإظهار أثرهما فى مجرى الرواية والشخصيات ، وكذا الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة والاتجاه نحو الطبقات الشعبية ووصف ظواهر الحياة الحسية ورفض عالم الأوهام المصنوع وعدم الاحتفاء بالصنعة اللغوية أى الاكتفاء بالنثر العادى الذى يقترب من لغة عامة الناس . ويضيف جيل الواقعية الذهبية الاهتمام بالمغزى الاجتماعى للحادثة والشخصيات مع نبرة تشاؤم واضحة ودعوة إلى التغيير خفية . واتساع اللوحة تبعاً لذلك على الرغم من أن رواياتهم يمكن أن تبنى على شخصية أو مجموعة محدودة من الشخصيات فإنها فى عمقها لوحات اجتماعية تحمل كل ملامح العصر الأخلاقية والنفسية والاجتماعية بصفة عامة ، مع اهتمام بعناصر القسوة والخشونة ، وإبراز لمشاعر الأثرة وكل مايدل على تصوير البشر فى حالة صراع من أجل المغانم المادية والمعنوية . وقد وجدنا من يصف الطبيعيين بأنهم غلاة الواقعيين ، أو هم الوجه النظرى لهم ، أوهم المبالغون فى الأخذ بالمزاعم العلمية ، كما رأينا من يخلط بين المصطلحين ولا يكاد يجد فارقا حقيقيا ثابتا . كما اختلف فى إطلاق الصفات على

كتاب وروايات متعددة ، ففلوبيرواقعى عند بعضهم، وطبيعى عند بعض آخر، وكلاسيكى رومانسى عند بعض ثالث ، وزولا لم ينج من أمشاج رومانسية ، وبلزاك أقرب إليها ... الخ مما يشعر بأن تعاصر المصطلحين واعتمادها على قضايا عامة توشك أن تكون متفقة يجعل الحديث عن أحدهما منفرداً لا يخلو من تعسف .

رابعاً: الواقعية الاشتراكية :

أدى المنهج الفنى الواقعى إلى نتيجة قاسية متمثلة فى جو من التشاؤم غلب على نتاج أدبائها ، حتى أوشك هذا التشاؤم أن يصير سمتها المميزة — كما رأينا فى ملاحظة الدكتور مندور — التى تهضم سائر الأسس والقضايا التى نادى بها الواقعيون ، وكان الإيغال فى « العلمية » الذى زعمه الطبيعيون إيغالا فى نغمة التشاؤم أيضا . وهنا نقطة جديرة بالإيضاح ، وهي أن تشاؤم الواقعيين ليس منهجا بل هو نتيجة ـ بالأحرى ـ لاتباع المنهج، بعبارة أخرى: إن الأديب الواقعى لا يهجم على موضوعه بروح متشائمة ونية مبيتة للازدراء بكل قيمة إنسانية ، ولكن منهجة الفنى هو الذى يقود بالضرورة إلى ذلك من حيث كونه يتخذ من المرضى جسداً وروحاً أبطالا لفنه ، ومن حيث يتجه إلى إنسان فى مأزق ، فقد كان بلزاك يدعو إلى اعتبار المستشفيات وردهات المحاكم المصادر الحقيقية للتجارب الفنية الكاشفة عن حقية الإنسان . هى حقيقة نسبية ، ووجه الخطأ فيها أنها وضعت على أيدى الواقعيين والطبيعيين على مستوى التعمم ، وكأن الأسوياء لامكان لهم فى الأدب . إن المصالح والرغبات تحكم قدراً هائلا من سلوك البشر ، هذا حق كما رأى الواقعيون والطبيعيون ، ولكن الحياة ليست كلها مجرد مصالح ورغبات ، وليست دائما وسيلة تحقيق هذه المصالح والرغبات

خبيثة وخالية من كل نازع إنسانى . الخطأ إذا قائم فى نقطة البداية ، فى اختيار الشريحة الاجتماعية الموضوعة تحت المجهر . ولقد كان الكاتب الواقعى يزعم أنه يصور المجتمع ، وإذاً فلقد كان يلزمه أن تكون الشريحة عشوائية ، أى أن تعكس كل خصائص « الأصل » الذى اقتطعت منه ، وأن يكون « التمثيل » فيها كاملا ، ولكن الذى كان يحدث هو الإختيار على أساس من فلسفة غير مسلم بها . حقا قد تكون نار التجارب القاسية خير كاشف عن جوهر النفس البشرية ، ولكن الذى يزعم أن التجارب القاسية تنحصر فى الرغبات والمصالح ، وتتخذ لها المستشفيات والمحاكم وأقبية المصانع والحانات موطنا ، لن يجد من يوافقه على أن هذه هى الحقيقة الإنسانية فى معناها الشمولى . ولا بد أن نربط هنا بين « تورط » الواقعيين فى التشاؤم ودأبهم على تصوير مجتمعاتهم فى حالة انهيار وتعفن ، إن البطل المأزوم والمجتمع الفاسد والمادية المسيطرة والعلاقات المنهارة فى الرواية الواقعية ليست رؤية فنية بقدرماهى حكم أخلاق واستشفاف حضارى لمستقبل الأوربى فى عصر الآلة والرأسمالية . ويؤيد رأينا هذا ماسبق من إظهار عجز الشريحة الاجتماعية عن الإيحاء بخصائص المجموع ، فهى إذا شريحة تعبر عن وجهة نظر حضارية وموقف أخلاق ، وليست صادقة تماما مع الزعم الواقعى عن حيادية الأديب ؛ لأن هذه الحيادية تطالبه بالضرورة ألا يتدخل فى اختيار أو فرض مستوى التجربة ، ففى هذا التدخل إيثار ينفى الحياد . ويؤكد رأينا مرة أخرى ذلك التلازم بين التغيير الإجتماعى فى روسيا ورفض الواقعية كمنهج فنى وفكرى ، وإحلال الواقعية الاشتراكية محلها — تلك الواقعية التى اعتنقها الكتاب السوفيت بعد الثورة وفسروا بها المصطلح تفسيرات جديدة « وكانت هذه التفسيرات ترى فى الواقعية تفاؤلا وإيجابية وعدم يأس من الخير عند الفرد

وفى المجتمع ، وكانت هذه التفسيرات تزعم أنها لا تملى على الواقع شيئا ولا تزور فى حقيقته ، بل تدعى أنها هى الأخرى إنما تكشف عن حقيقة هذا الواقع »[1] .

ويذكر الدكتور مندور قصة لقاء مع الكاتب الروسى « سيمونوف » يوضح فى هذا اللقاء الأيديولوجية الماركسية فى الخلق الفنى ، وهنا يقرر سيمونوف مبدأ الاختيار فى الفن ، « إن ما نسميه واقعاليس إلا الصورة الذهنية التى لدينا عن الحياة . . . ولما كانت هذه الصورة ملكنا فنحن نستطيع أن نلونها باللون الذى نريده والذى فيه مصلحة لأنفسنا ولمجتمعنا ، ونحن فى حاجة إلى أن نقاوم عوامل الشر واليأس والتشاؤم ، وبخاصة بعد أن نجحت ثورتنا الاشتراكية الكبرى وردت إلينا بفضل نجاحها الثقة فى أنفسنا والإيمان بأن فى استطاعتنا أن نسيطر على مصيرنا وأن نتغلب على عوامل الشر والفشل . ثم إنه لا يلزم — لكى يوصف الأدب بالصدق — أن يقص ما حدث فعلا ، بل يكفيه أن يقص ما يمكن حدوثه ، وبذلك يكون أدبا معقولا مشاكلا للحياة وبالتالى صادقا[2] » وينتهى الدكتور مندور إلى إجمال خصائص هذه الواقعية الجديدة على لسان سيمونوف ، فهى أدب هادف إلى تغليب عامل الخير والثقة بالإنسان وقدرته ، وهى وإن كانت تتخذ مضمونها من حياة عامة الشعب ومشاكله إلا أن روحها روح متفائلة ، تؤمن بإيجابية الإنسان وقدرته على أن يصنع الخير وأن يضحى فى سبيله بكل شىء ، فى غير يأس ولا تشاؤم ولا مرارة مسرفة[3] . ويحاول « جوركى » أن يملل للفرق بين تشاؤم الواقعية

(١) الدكتور محمد مندور : الأدب ومذاهبه ص ٩٢
(٢) السابق ص ٩٣
(٣) السابق ص ٩٦ ، ٩٧

النقدية وتفاؤل الواقعية الاشتراكية باختلاف موقف الفرد من الجماعة ، فقد كان أهم موضـوع يتناوله الأدب الأوربى والروسى فى القرن التاسـع عشر يعكس علاقة الفرد بالمجتمع ، وهى علاقة تقوم على المعارضة لانعدام الثقة وإحساس الفرد بضغوط المجتمع وكأنه سجنه وصانع أوصابه « وكان أدبنا حتى نشوب الثورة يرتكز على الرجل وما يصادفه من حوادث مثيرة تجعله يشعر أنه سجين حياته وأنه غير نافع للمجتمع ، فكان يبحث عن مكان مريح فلا يجده ، ينخر الألم فى نفسـه ويتلاشى هـذا الرجل إما فى صلح زرى مع مجتمع يبغضـه أو فى تعاطى المخدرات والانتحار[1] » ثم يعبر جوركى عن أمله فى مستقبل قوى يحب الناس فيه بعضهم بعضاً ، وتصبح فيه الحياة هبة عظيمة النفع للإنسان يحقق فيها شعوره بالحرية فى مجتمع يسوده الحق والجمال[2] .

والآن وقد عرفنا وجهة نظر سيمونوف وجوركى فإننا نستطيع أن نوجه نقدنا السابق إلى هذه الواقعية الاشتراكية أيضاً ، وهو يقوم على افتقاد الشريحة المنتقاة لمعنى الشمول أو الصدق فى مفهومه الفنى . ونحن هنا أبعد ما نكون عن استحضار المبدأ الكلاسيكى القديم الذى يسعى إلى تصوير الأفـكار والمعـانى المطلقة التى ينطوى تحتها كل البشر فى كل عصر ، ووجدت تجسيمها الفنى فى الكشف عن مبدأ الصراع بين المشاعر الإنسانية العامة ، كالصراع بين الإنسان والقـدر أو الواجب والعاطفة وما إلى ذلك ، نحن هنا ما نزال نتحدث عن مجتمع بعينه فى حدوده التاريخية — الزمانية المكانية — ومن ثم يجب أن نلتزم — إذا شئنا الصـدق — بكل معطياته وألا ننطلق فى علاجه من وجهة

---

(١) الدكتور محمد زكى العشماوى : الأدب وقيم الحياة المعاصرة ص ١٥٨

(٢) السابق ص ١٥٩

نظر سابقة كالواقعيين الاشتراكيين ، أو وجهة نظر مغلوطة نتيجة انحراف المنهج وضيقه كالواقعيين الأوربيين . ولا بد أن تستوقفنا عبارة سيمونوف « نحن فى حاجة إلى أن نقاوم عوامل الشر ... وبخاصة بعد أن نجحت ثورتنا» فإنها بهذه الطريقة عبارة ناقصة وليست من صميم فلسفة الفن التى تربط الغاية بالوسيلة فى حركة واحدة ،فلقد كان الواقعيون الأوربيون يزعمون أنهم أيضا يقاومون عوامل الشر ، ولكنهم اتخذوا الكشف عن هذه العوامل سبيلا إلى مقاومتها ،وجعلوا تصويرها فى بشاعتها وقسوتها وإكراهها دعوة خفية للمطالبة بالقضاء على دوافعها الاجتماعية والفردية ، على حين اتخذ الاشتراكيون وجهة أخرى هى تصوير الإنسان كما يجب أن يكون ، أو ما عبر عنه سيمونوف بعبارة متحفظة إذ جعل التصوير فى حدود الممكن ، ورأى أن هذا الإمكان يحقق الصدق المنشود للعمل الفنى الجيد (1) .

من حقنا أن ننظر إلى دعوات جوركى وسيمونوف على أنها لاتخلو من نازع هروبى يذكر بمنازع الرومانسية فى خلق عوالم خاصة ليست قائمة أو مستمدة من ملاحظة الواقع ، والاعتذار الوحيد الممكن هو أن النظام الاجتماعى الذى ساد فى وطنهما غير — على المستوى النظرى — العلاقة بين الفرد والجماعة ، وأسقط الصراع الفردى وإن قام على الصراع الطبقى . ولكن هل من الحق أن مجتمعهما لم يعد يستحق النظرة الناقدة والتحليل القاسى الصريح المستمد من الواقع الجديد ، وأن كل ما أصبح يحتاج إليه هذا الأدب التعليمى الذى دعا إليه

(1) لا تخفى النزعه التعليمية الدعائية فى أدب الواقعيين الاشتراكيين ، مع جانب رومانسى واضح فى تقديم الحياة كما يجب أن تكون ، وإن تكن الصورة محكومة بفلسفة معينة .

سيمونوف بدعوى التبشير بالقيم الجديدة وتصوير مايمكن أن يكون ؟ وهل صحيح أن الأدب الروسى قد أحس بمحض اختياره باختلاف علاقات الواقع الجديد فاتجه إلى تصوير هذا المجتمع المتفائل الإيجابى القوى ، أو أنه سيق إلى ذلك بقوة التنظيم السياسى ؟ وإنه من ثم كان يشعر بأنه لم يؤد دوره كما ينبغى ؟ يرى هنرى جيفورد[1] H. Gifford أن الأدب الروسى قد أجدب بعد الثورة وانتكس، ومن ثم لم يعد يكشف عن وجود عظماء تتجه إليهم الأنظار كما كان الأمر من قبل ، ويرجع ذلك إلى تطرق تعليمات « لينين » إلى الأدب إذ قال : يجب أن يتخذ الأدب منهجاً جماعيا . وقد ووجه بمعارضة من تروتسكى الذى حذر من التعميم الأعم للنظرية الماركسية ، ورأى أن الماركسية ليست أسلوبا فنيا ، كما أن قوة الفن ليست متساوية عند الجماعة الواحدة ، ولهذا يجب أن يترك الفن ويأخذ طريقه الطبيعية . ولكن صيحة المعترضين ضاعت أمام تصميم الحكم الجديد ، لجمع الكتاب فى منظمة واحدة ونقل إليهم باسم اللجنة المركزية (سنة ١٩٣٤) وجوب كتابة أعمال أرفع مستوى تجمع بين الأيديولوجية وجاذبية الفن ، ويذكر « يانكولافرين » أن جوركى قد رأس هذا الاجتماع وأقر الدعوة الجديدة إلى مزج التعاليم الماركسية بالفن ، وكأنه بذلك أقر الواقعية الاشتراكية واعتبر رائداً لها[2] .

ويذكر الباحثان لافرين وجيفورد أن ستالين لم يقنع بما تحقق ، وعاد إلى التدخل السافر فى جو من الإرهاب[3] فبعث إلى الكتاب فى اجتماعهم بمن

(I) The Novel in Russia, Part; Socilist Realism:176-184

(٢) تعريف بالرواية الروسية ص ٢١٦

(٣) السابق ص٢٣٧

أخبرهم بأن ستالين قداعتبرهم « مهندسى النفوس الإنسانية » ودعاهم إلى إخلاص أكثر للواقعية بقصد إرساء قواعد الثورة وترسيخها ، ونادى بوجوب الربط بين الواقعية وهذه النظريات الشجاعة التى يعتنقها المجتمع[1] . ويعلق جيفورد على هذه المحاولات التى تبذل للحد من النظرة النقدية أو الناقدة قائلا : إن الكاتب الاشتراكى الذى يخضع للتعليمات الاشتراكية يصبح بلا أفكار ، ولذلك فإن الأدب السوفيتى قد فقد طرق خبرته . هؤلاء الكتاب الذين ساروا فى طريق الواقعية الاشتراكية التى اختيرت لهم بدقة وتحت أشكالها المختلفة حاولوا أن يغيروا المشاهد القديمة وينقلوها من ميادين المعارك إلى المصانع أو أراضى البناء ، من الغابة الكثيفة إلى الميدان الواسع ، ولكن النتيجة دائما كانت واحدة ، لجميع الروايات صارت على أسلوب واحد ، وهكذا أوضح الأدب الروسى حقيقة واحدة هى كيف وضعت تعاليم كارل ماركس لتطوير الجماهير . لهذا يرى جيفورد أن أدب ما بعد الثورة أو ذلك الأدب الذى التزم بالاشتراكية وأدخل فى الخطة كأى نشاط عملى آخر قد فشل ، بالرغم من الجهود البشرية التى بذلت من أجله[2] فى تغيير وجه الحياة الروسية ، ويرجع جيفورد هذا الفشل إلى جمع هذا الأدب بين الجدية والتشكيك مع العجز عن تحديد أسباب هذا الشك ودوافعه ، ووضع الظن قبل الحقيقة دون أن يفرق بين ما هو واقع وما هو أمل يرتجى « بكل دقة : الواقعية الاشتراكية نغمة وتصميما وهدفا هى الرواية التى تدور حول نفسها فى الشئون البشرية عامة أو المصير الروسى »

---

(1) The Novel in Russia, P; 177-178

(٢) لعله يعنى جهود النشر والتوزيع من خلال تنظيم الحزب الذى لم يستطع برغم الرواج الظاهرى أن يؤكد قيمة هذا الأدب ، وكذا الجهود التى بذلت لاكتشاف كتاب من العمال والفلاحين ولم تسفر عن نتائج ذات قيمة .

ثم يمضى الناقد ليحدد خصائص هذه الواقعية الاشتراكية فى أنها تقر المبدأ القائل بأن الخلق الفنى كسواه من الأعمال يعود بفائدة أكثر حين يتحول من الفردية إلى الجماعية ، فضلا عن أنه ينظر إلى البطولة كمسلك طبيعى ويرى أن الحياة أكثر حكمة وإقناعا من التخيلات ، كما أنه لا شىء أجمل من الحقيقة ، مع إبطال المغزى الحزن، وتأكيد الأفكار النامية فى خدمة مستقبل الإنسان، واختيار الأبطال على أساس نصيبهم من الشقاء وقدرتهم على الكفاح .

وهكذا تميزت الواقعية الاشتراكية عن الواقعية النقدية بالتزامها بطبقات السفح ونظرتها المتفائلة للمستقبل الإنسانى وقبولها التبشير بقيم مجتمع لم يتحقق بعد. ومن حقنا أن نتحفظ فى قبول صيغ الإطلاق والتعميم عن فشل أدب ما بعد الثورة ، إذ أن الاستقراء لا يعين عليه ، والفصل الذى كتبه جيفورد نفسه عن باسترناك وختم به دراسته يؤكد ما نراه .

خامسا : قضايا الواقعيــــة :

لعلنا قد تعرضنا فى الصفحات السابقة لبعض قضايا الواقعية من خلال العرض التاريخى لنشأة المذهب، ثم اكتماله واستقلاله بفلسفته . ومن ثم فإن هذه الصفحات تبدأ معتمدة على ما تقدم وتطرح بعض القضايا ذات الخطر بالنسبة للواقعية ، وأول هذه القضايا تلك القضية القديمة المتجددة عن علاقة الفن بالواقع ، ولكنها تأخذ هنا — وحتى لا نضل فى تفرعات النظرية — حد البحث فى العلاقة بين الواقع والواقعية ، ولا بد أن نستحضر فى أذهاننا ما انتهت إليه الصفحات السابقة لنتأكد أن أحداً من الواقعيين والطبيعيين لم يكن يزعم أنه ينقل عن الطبيعة مباشرة ، على الرغم من دعوتهم إلى حياد الأديب وضرورة تجنبه التعبير عن ذاته الخاصة، ومحاولة محو أية ملامح ذاتية على المستوى الفكرى أو الصياغى ، بقصد تحقيق

موضوعية التجربة ، وانفصال العمل الفنى كلية عن خالقه . كتب فلوبير إلى جورج صاند : « أعتقد أنه لا يحق لكاتب القصة أن يصرح برأيه فى أمور هذا العالم ...
وإذا فإنى أقتصر على عرض الأشياء على النحو الذى تبدو لى عليه ، وعلى التعبير عما يبدو لى أنه الحق ولا أهمية لما يترتب على ذلك . . . وإنى أريد أن أكون مجرداً من الحب والكراهية والشفقة والغضب . ألم يحن بعد الوقت لإدخال العدالة إلى مجال الفن ؟ لو فعلنا ذلك لبلغت الحيدة فى التصوير إلى عظمة القانون ودقة العلم[1] » وأوضح مافى هذا النص دعوته إلى تجنب جعل العمل الأدبى مجالا لاعتراف الفرد بأموره الخاصة أو معرضاً لقدرة خياله ، ولا بد أن تستوقفنا دعوته إلى عدم التصريح بالرأى الخاص الذى يعتنقه الكاتب ، ثم تعقيبه على ذلك بأنه يقتصر على عرض الأشياء كما تبدو له ، وعلى التعبير عما يبدو له أنه الحق ، فربما دل تركيب العبارة على شىء من تناقض ، ونحن هنا لا نقوم بالتوفيق أو التأويل ؛ وإنما نستمد التفسير من طبيعة الواقعية وموقفها العام فى مثل هذه القضايا ، فهى ترفض ظهور الرأى الشخصى ولكنها تقبل « الموقف من وجهة نظر شخصية » فالرأى عادة يعبر عن فرديته وتظهر فيه سمات صاحبه ويتوسط العمل الفنى كأنما هو ركيزته أو بيت القصيد فيه ، ولكن الموقف له بناؤه الموضوعى واستقلاله بالحجة والتعليل ، وإن كان فى النهاية نتاج رؤية شخصية لأديب ، ولا بد أن نتذكر هنا كلمة سيمونوف : إن ما نسميه واقعاً ليس إلا الصورة الذهنية التى لدينا عن الحياة. فهنا التزام بالحياة ، هى الأصل ولكنه أصل لا يمكن نقله بحرفيته ، ولا بكليته ، وإنما يمكن التعبير عن وجه من وجوهه ، وقد يبدو الناقد الروسى الشهير V. G. Belinsky وهو من مؤسسى الواقعية فى الأدب الروسى وأشهر دعاتها

---

(١) ج. لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ ص ٤٢٥

أكثر وضوحاً من سيمونوف إذ يكتب إلى تورجنيف : « إذا لم أكن مخطئا فإن دعوتك للاحظة ظواهر الحياة ووصفها وصفا يعين فيه الخيال ولكنه لا يستأثر بكل مادته يعد بأن يجعل منك كاتباً عظيما » ويقول أيضاً : « إن الطبيعة هي النسخة الدائمة والملهمة فى الفن ، والإنسان هو أعظم وأنبل كائن فى الطبيعة ، أو ليس الفلاح الروسى إنساناً ؟ لكن يمكن أن يقال : ما الذى يثير الاهتمام فى الإنسان الجاهل ؟ إنها روحه ، عقله ، قلبه ، مشاعره ، ميوله . وبكلمة واحدة : نفس الأشياء التى للإنسان المتعلم[1] » الناقد يقر تورجنيف فى الوقوف عند حد الملاحظة والتسجيل ، ويحدد دور الخيال بأنه يعين فى الوصف ، فمجاله تحليل الموقف إلى عناصره وإعادة تركيبه بشكل فنى ، وإذ يعترف بأصالة الطبيعة وقانونية استلهامها لا يترك ذلك على إطلاقه ، وإنما يلتزم بتصور ذهنى معين عن قطاع من الشعب ومن زاوية خاصة أيضا ، ولا يرى فى ذلك تنافياً مع استلهام الطبيعة .

وإذا كان الواقعيون لم يهتموا بإبراز الجوانب النظرية لقضاياهم غالباً فإن زولا قد قام بذلك نيابة عنهم برسائله العديدة لأصدقائه ، وفى كتابه « القصة التجريبية » الذى نشر فى باريس سنة ١٨٨٥ وفى رسائله الأولى يبدو تواقاً لاكتشاف شىء جديد لكنه غير محدد : « لقد جاهرت عالياً أمامك بأن الواقع شىء حزين وقبيح مخيف ، فلنبرقعه بالأزهار ، ولتكن علاقتنا به فى حدود ما تقتضيه إنسانيتنا البائسة ، لنأكل ولنشرب ولنشبع رغباتنا الوحشية كلها ، ولكن ليكن للروح نصيبها أيضاً وليجمل الحلم ساعات فراغنا[2] » ، وموقفه المستنكر لقسوة الواقع يعبر فى اللحظه نفسها عن العجز عن نقله كاملا إلى مجال الفن ، لهذا دعا إلى البرقعة أو التشكيل والتزيين ، كما دعا إلى تحديد العلاقة ،

(١) See. Fathers and Sons. Introduction P: x,xi

(٢) مارك برنارد : إميل زولا ص ١٢

أى الاكتفاء بالانتقاء فى حدود التجربة الإنسانية حسيا وروحيا . ولكنه مالبث أن صار محدداً أكثر ، فاعتبر «الإلهام» مجرد أخذ بالمصادفة ، واعتبر الروايات السابقة والروائيين مجرد ندماء للتسلية ، ماعدا بلزاك وفلوبير ودودانتى وجونكور وستاندال ؛ أى الواقعيين والطبيعيين ، وعلل لتخلف الروائيين بعلة ربما كانت تأخذ طريقها لأول مرة وهى ضياع المنهج ، وحدد هدفا واحدا يلتقى عنده العالم والأديب ، فما يصنعه كلود برنار لمصلحــة الجسد سيصنعه زولا لمصلحة الأهواء والأوساط الاجتماعية . إنه سيظهر أن الرجل ليس كائنا مستقلا وليس سرا فرديا وليس نتاجا للمصادفة ، ولكنه جماع العديد من الظاهرات . ولكن هل معنى ذلك أن موقفه من تجربته الإنسانية كموقف كلود برنار من تجربته العلمية ؟ إنه يقرر أن الموضوعية الكاملة مستحيلة « إننا نرى الإبداع فى مؤلف من المؤلفات خلال رجل أو من خــلال مزاج أو شخصية » والرجل أو الكاتب ستارة أو عدسة ترى الأشياء من خلالها أو منعكسة عليها ، ولهذا لن ترى على

حقيقتها وستظل الصورة تتغير « كلما جاءت ستارة جديدة تعترض ما بين عيوننا والإبداع ... فى كل مدرسة هــذه الشناعة التى تجعل الطبيعة كاذبة تبعا لبعض القواعد » . لكن الكذب على الطبيعة نسبى ، وكذب الستارة الواقعية أقل إضرارا بالحقيقة ، لأنها صافية رقيقة ، وهى تزعم أنها من كمال الشفافية بحيث أن الصورة تخترقها ، إن الستارة الواقعية تنكر وجودها الشخصى ، والحق أن فى هذا كبرياء كبيرة جدا ، لأنها مهما رقت فإنها موجودة ولهالونها الخاص ، على أنها تعطى أصح الصور ، ولذلك فإن « عواطفى كلها لصالح الستارة الواقعية ، إنها ترضى عقلى وأستشعر فيها أروع جمالات الصلابة والحقيقة ، وأكرر فقط إننى لا أستطيع أن أقبلها كما تعرض لى ، كما لا يسعنى الموافقة على أنها تعطينا صورا

حقيقية ، وأؤكد أنها يجب أن تملك فى نفسها مميزات خاصة تشوه الصور وتجعل من هذه الصور بالتالى أروع القطع الفنية ، على أننى أقبل بملء الرضا طريقتها فى أن تضع نفسها بكل صراحة أمام الطبيعة ، وأن تعكسها فى مجموعها كاملة غير منقوصة [1] » .

إذا فقد نظر زولا إلى واقعية بلزاك ذات التحليل الاجتماعى برضاء متحفظ ، وكان جهده محاولة تطبيق النظريات العلمية ودراسة الناس كما تدرس الفلزات ، يصف ما هو كائن ويبحث عن علله الخفية ، وهذه العلل وراثية داخلية آلية التتابع والتأثير فى رأية . ويعلق بعض الباحثين على هذا الموقف قائلا : « ولكنه تناسى — كما يقول وليم يورك تندول — أن الكلب الذى يولد فى اصطبل لن يصبح بالضرورة حصانا [2] » . والحق أن زولا لم يعول على الوسط الطبيعى وحده وإنما اهتم بالوراثة أيضا ، بالدوافع الداخلية ، وعلى أية حال فإن كلب الاصطبل سيختلف فى درجة تمثيله لخصائص فصيلته العامة عن كلب الملهى مثلا . ومهما يكن من أمر فطبيعة الفن التى تقوم على الاختيار تلغى فى الوقت نفسه الأخذ المباشر عن الحياة ، ويعتبر E.M. Forster خير من تعرض لطبيعة الخلق الفنى ومدى قدرته على نقل الحياة كما هى ، وهو يقرر أن ما هو روائى فى الرواية ليس الحكاية أو القصة بقدر ماهو الطريقة التى يتطور ويتحول فيها الفكر إلى أحداث . وهذه الطريقة لا تحدث فى الحياة اليومية ، ففى الرواية ، مع بناء كل شىء على الطبيعة البشرية ، يكون الشعور المسيطر على الروائى فى بناء عالمه أن كل شىء مقصود ، وراءه علة وأمامه غاية ، حتى العواطف والجريمة ، حتى البؤس [3] . . . هناك

(١) السابق ص ٢١ ، ٢٣ و ٢٩ ، ٣٦

(٢) الدكتور طه محمود طه : دراسات لأعلام القصة ص ٤٢

(٣) Aspects of the Novel P;54 aud see the reterence in it.

اختلاف بين الناس فى الحياة وفى الكتب ، والشيء الغريب حقا أننا لو اخترنا شخصية طبيعية بعيدة عن الافتراض النظرى ووجدنا لها نظيرا فى الحياة اليومية بكل تفاصيلها فإننا لن نستطيع أن نجدها ككل[1] ... إن لمسة الروائى قد تناقش من وجهة خاطئة من الناحية المنطقية ، فهى تأخذ ما تحب وتترك الباقى ، وقد تكون الحقائق التى اشتملت عليها الرواية صادقة على ما هى عليه ولكنها غير كافية للإقناع ، وقد يكون مايقوله المؤلف حقيقة ولكنه بعيد عن الصدق الفنى ، فالإقناع والتشكيل هو لمسة الروائى ، إنها تتقن تزييف الحياة[2] .

وينتهى فورستر إلى أن الرواية : « عمل فنى بقوانينه التى تنفصل عن قوانين الحياة اليومية ، وأن الشخصية فى الرواية تكون حقيقية حينما تعيش منسجمة مع هذا القوانين[3] » فسواء كان الأدب تعبيراً عن الحياة أو تفسيراً أو نقداً لها ، فإن قدرته على النقل الحرفى عنها غير قائمة ، لأن للفن أصوله الخاصة أو منطقه الخاص ، ووظيفته أن يخلق الوهم بالحياة حين يحمل طابع الطراز أو يجارى الأسلوب ، « فليس من شأن العمل الفنى أن يحيلنا إلى شيء آخر غيره حتى ولو كان هذا الشيء هو الواقع نفسه ، وإنما تنحصر مهمة العمل الفنى فى أن يحدثنا عن الواقع بلغته الخاصة ، أى أن من شأنه أن يكشف لنا عما يكمن فى الواقع من ماهيات وجدانية ، وليس يكفى أن نقول إن « التمثيل » هو دائماً فى خدمة التعبير ، وإنما يجب أن نضيف إلى ذلك أن الفن بصفة عامة حين يعمد إلى تمثيل أى موضوع حسى فإنه إنما ينظمه ويعدله حتى يجعل منه محسوساً معبراً[4] » . وهكذا على مستوى

---

(١) السابق ص ٦٨
(٢) السابق ص ٧٨
(٣) السابق ص ٦٩
(٤) الدكتور زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ص ٥٠

النظرية الواقعية وعلى مستوى النظرية الفنية بعامة ، نجد فكرة حياد الأديب فى تناول التجربة قائمة على مقدمات مغلوطة ، فالتعبير عن التجربة يعنى التدخل فيها بالتغيير ، ونقل الملاحظات المـــدركة إلى لغة وصفية وحوار ، وإخضاعها للتحليل من المحال أن يتم دون تدخل من شخص الكاتب . والتعلق بطبيعة التجربة العلمية لايزيدعن كونه وهماعريضاً يغفل عنصرالإرادة الإنسانية وعامل الزمن « إنك لا تستطيع أن تغمس يدك فى النهر مرتين » حقيقة فلسفية تفيدنا هنا ،فالتجربة لاتعاد ولا تجمدولا تمنح كل أسرارها لمن يترصدها ، لأنها كيان غير صالح للنقـل بكليته ، ولـكنه صالح للتمثيل ، وصالح للاستيحاء ، وصالح لتعضيد وجهات النظر الخاصة ، وتبقى ملكة الروائى فى التشكيل أو الخلق القائم على حسن الاختيار .

وقد كان الواقعيون منطقيين مع أنفسهم ، فمع الدعوة إلى الحياد فى تناول التجربة وتجريدها من أى طابع شخصى تأتى الدعوة إلى تجريدها من أى هدف خلقى أو اجتماعى أو سياسى أو دينى ؛ لأن الأدب — كما يرى فلوبير — فن كالتصوير والموسيقى ، وعلى هذا فصفة التعبير يجب أن تكون أهم ما يهدف إليه الأديب[1]. ولـكن فورستر يرفض هذه التسوية بين فن الرواية وغيره من الفنون ؛ لأن الرواية تقوم على البشر والروائى منهم ، ومن ثم توجد الصلة الحتمية بين الروائى وموضوعه ، بعكس النحات والموسيقى والرسام مثلا[2]. وبصرف النظر عن التعليل فإن الواقعيين والطبيعيين فى حرصهم على إبعاد عواطفهم عن العمل الفنى قد انتهوا إلى إقرار الحيدة ، وعدم تحميل الرواية أى مغزى أو هدف باعتبار أن ذلك لون من التدخل الذى ينال من موضوعية التجربة . وكان لهذا

---

(١) عمر الدسوقى : المسرحية ص ٢٠٢
(٢) Aspects of the Novel. P: 52

المبدأ أثره الفنى الخطير فى أسلوب التناول الواقعى ، وهو الذى ظل يميز المذهب الواقعى أكثر من أية سمة أخرى ، ونعنى طريقة عرض التجربة ، فهى دائما تجربة اجتماعية تقدم دون شرح أو تحليل أو برهان ، اكتفاء بالوصف والسرد والحوار الذى يهتم بالجوانب الحسية خاصة وبوصف السلوك .

والعناية بالأسلوب تعبر عن تدخل آخر يرفضه الواقعيون ، وليس مصادفة أن يوصف بلزاك برداءة الأسلوب عند لانسون وغيره ، ومثل تلك الأوصاف لاحقت زولا أيضا ، ذلك لأن الاسلوب عندهم وسيلة لا غاية ، وقد كان عدم العناية بالأسلوب مما ميز الواقعية الروائية منذ نشأتها فى منتصف القرن الثامن عشر .

وحين تحدد مفهوم الواقعية الاشتراكية فإن كان المفهوم رفض الواقعية النقدية لغلبة طابع التشاؤم عليها ، على أساس من أن هذ التشاؤم كان يجد دوافعه من مجتمع للصالح المتعارضة والإنسانية المضطربة ، وقد زال — فى رأيهم — هذا المجتمع ، وحل مكان التعارض والاضطراب أمل وعزم على التغيير وبناء الدولة العادلة . وهنا تبرز قضية « الأدب الهادف » ، ومازال تخضع لاجتهادات كثيرة يصل بعضها إلى الزعم بأن الأدب فى كل عصر كان هادفا ، ويصل بعض آخر بالقضية إلى مستوى من الضيق يربطها بالتعبير عن آمال « البروليتاريا » أو الطبقة العاملة فحسب . وقد شكا « سارتر » حين دعا إلى أدب ملتزم من عدم فهم دعوته ، وذكر أن كاتبا شابا كتب إليه قائلا : إذا كنت تريد أن تلتزم فماذا تنتظر كى تنضم إلى الحزب الشيوعى ، وقال آخر : شر الفنانين أكثرهم التزاما ، انظر مثلا الرسامين السوفيت[1] . وقد رفض

---

(١) الدكتور محمد غنيمى هلال : ما الأدب ؟ — مقدمة المؤلف .

زعيم الوجودية المعاصرة هذه التهم وأبرز معنى الالتزام الوجودى ، وهو يقوم على التفريق بين الأدب وسائر الفنون الأخر كالرسم والنحت والموسيقى ، وهذه الفنون الأخيرة غير ملتزمة فى رأى سارتر ، إذ لا يحال برسومها وأشكالها وأنغامها على مدلول آخر كما هو الحال فى الأدب ، ويلحق بها الشعر أيضاً ، لأن الشاعر لا يستخدم الكلمات بل يخدمها ، وما سوى الشعر من فنون الكلام يجب فى رأى سارتر أن تلتزم ، لأنها تقوم على النثر وهو بطبيعته وسيلة إلى غاية ، وذو دلالة . ووظيفة الكاتب تتركز فى الكشف عن موقف بقصد تغييره بالوصول إلى جوهره والنفاذ إلى كل جوانبه وجلائه أمام العيون ، فالكشف نوع من التغيير ، وإذا أراد الكاتب مطلبا من قرائه فيجب ألا يتجاوز الاقتراح إلى التوجيه أو المراوغة ، وهو مايعبر عنه بأنه : تأدب الكاتب حيال القارىء[1].

ولكن سارتر فى حرصه على منح القارىء حرية الاكتشاف التى تعادل حرية الكاتب فى الكشف وتمنحها وجودها الحق ، لا ينحاز إلى تلك الموضوعية التى دعا إليها الواقعيون ، فالتصوير غير المتحيز ليس ممكنا « وكيف يكون هذا ممكنا ما دام التحيز فى الإدراك نفسه ، وما دام مجرد تسمية الأشياء فى ذاتها يتضمن تغييرها » فإذا ما صور المظالم فلا بد أن يكون هدفه هو القضاء عليها ، فذلك هو جوهر رسالته[2] . ويتحدد مفهوم سارتر للالتزام فى هذه العبارات الحاسمة : « فى اللحظة التى أشعر فيها بأن حريتى مرتبطة بحرية الآخرين من الناس رباطا لا ينفصم ، لا يمكن أن يتطلب منى أن أستخدمها فى تصويب استعباد بعضهم لبعض. فليكن المؤلف كاتب رسائل أو مقالات أو هجاء أو قصصيا ، وليقتصر

---

(١) السابق ص ٦١ ، ٦٢

(٢) السابق ص ٧٣ ، ٧٤

فى حديثه على عواطف فردية أو ليهاجم نظام المجتمع ، فهو فى كل أحواله الرجل الحر ، يتوجه إلى الأحرار من الناس ، وليس له سوى موضوع واحد هو الحرية[1] » ، ولكن هذه الحرية لا معنى لها أو لا وجود لها إلا مرتبطة بموقف تاريخى خاص ، والتزام الكاتب يتمثل فى قدرته على نقل الشعور الغريزى الفطرى إلى حيز التفكير ، ولكن ارتباط الموقف الوجودى بالواقع المرحلى والتعبير عن مشكلة بعينها تهم قارئا بعينه ، لا يعنى افتقاده الشمولية الإنسانية ، ولكن الكاتب يتوجه إلى « كل » الناس من خلال معالجة الموقف المحدد .

وبهذا التحديد يختلف مفهوم الالتزام بين الواقعية الاشتراكية والوجودية كما يمثلها سارتر . وإذا كانت الواقعية الاشتراكية ترفض الواقعية النقدية لما تصور من تشاؤم وما تعبر عنه من قلق اجتماعى وفساد ، فإن الوجودية ترفضها لنزعتها الاستقلالية التى صارت سلبية[2] تهدف إلى التصوير لذاته وتستطيع أن تتناول أى موضوع دون غاية عملية . على أن الوجودية قد أعفت الشاعر من الالتزام ، على حين ألزمته الواقعية الاشتراكية برسالة اجتماعية ، وصاحب هذه الدعوة هو « مايا كوفسكى » شاعر الثورة الروسية ، فعنده أن الشعر الغنائى ذو رسالة اجتماعية واقعية محددة ، والشرط الأساسى لإنتاج الشاعر هو ظهور مسألة من مسائل المجتمع لا يتصور حلها إلا بمساهمة الشعر فى حلها[3] .

ولقد تحدث سارتر عن النزعة الهجائية وعن العواطف الفردية ومهاجمة نظام المجتمع ، ورأى أن الالتزام الأول والأوحد هو الموجه لحماية الحرية ، حرية

---

(١) السابق ص ٧٦
(٢) السابق ص ١٤٣
(٣) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٣٧٢

الإنسان فى موقف يعانى فيه نوعا من القهر أو الضغط ، وإذا فلا عيب بالتغنى بالعواطف الفردية أو مهاجمة النظام الاجتماعى ما تحقق هذا الهدف الذى يمثل جوهر التزامه . ولكن الواقعية الاشتراكية ترفض ذلك رفضا تاما . واتهام الواقعية النقدية بالسلبية الذى وجهه إليها سارتر يجد صدى من الرضا عند الكثرة من الدارسين والناقدين المعاصرين ، على أساس من الإحساس بانتهاء الدور التاريخى الذى قامت به الواقعية ، مقتصرة على التسجيل الحاد اللافت المحرض على الهدم ، ولما كان عصرنا يزعم بأنه عصر بناء وانطلاق فلا معنى للوقوف عند مرحلة تأكيد التعارض بين الفرد والجماعة، ما دمنا نطالب هذا الفرد بالتخلى عن فرديته والانغمار فى أهداف مجتمعه . ولسنا بسبيل دراسة تطبيقية تستقرىء الأعمال الروائية التى ظهرت فى ظل الواقعية الاشتراكية بمفهومها الماركسى لنرى مدى قدرة هذه الأعمال على الإقناع بعالم جديد ليس فيه شر أو أشرار، وليس فيه ما يدعو إلى التمرد على الجماعة أو يدفع إلى التنقيب فى الجوانب السلبية والظليلة من حياتها ونشاطها . ولكن الذى نعرفه أن التطبيق الاشتراكى فى الاتحاد السوفيتى قد كان له ضحاياه وقلاقله وأوضاره النفسية ، لا من الطبقات التى جاء هذا النظام ليقضى عليها فحسب ، وإنما أيضا من تلك الطبقات التى يرى هذا النظام أنه قام بجهدها وأنه مجند لإسعادها . والذى نستطيع أن نزعمه من خلال استقرائنا الناقص أن الرواية الروسية قد خلت أو أوشكت من أية نظرة ناقدة للنظام أو للتطبيق ، ربما لأنها ربطت بين الإيمان بالنظرية والتسليم بمسالك تطبيقها والرضا بأية تضحية يتطلبها هذا التطبيق . وليس هناك من يستطيع الزعم بأن تجاهل هذه الجوانب يخدم أمل الإنسان فى غد مشرق طيب ويعينه على تقبل الحياة والكفاح فى سبيل التقدم . ومن ثم فإن اختفاء النظرة النقدية

الذى يصور على أنه موقف سلبى وعاجز وضد البناء ويستحق مصيره ، لم يكن خيرا كله . واحتفاء الواقعية الاشتراكية بانتصارات الإنسان الجديد وتجاهلها لآلامه الفردية والاجتماعية ليس خيرا كله كذلك .

وبالنسبة للأدب الروسى — بصفة خاصة — فإنه حتى فى مرحلته النقدية أى قبل الثورة لم يكن دائما متشائما يائسا ، وإنما كان يخفى الأمل فى ثنايا التفاعل بين الأجيال مع الحياة . وفى الفصل الموجز والممتع الذى كتبه Macy عن الأدب الروسى فى القرن التاسع عشر ، يكشف من خلال عرضه لجهود الروائيين فى هذا القرن عن ذلك الملمح الذى أشرنا إليه ، دون أن يحدده ، لكنه قطعا كان يحس به فى عرضه وتحليله إحساسا خفيا . فقد دعا تورجنيف فى أول أعماله الهامة « ذاكرة الرجل الرياضى » إلى تحرير الفلاحين وإنصافهم ، وهو ما سار عليه تولستوى بعد ذلك ، كما صور تورجنيف الصدام التقليدى بين الأجيال ، الجيل الصاعد الحديث والجيل القديم ، بين الشباب مالكى العلم والطموح العقلى والكبار الارستقراطيين محبى البيوت . ولقد فعل ذلك بذوق فنى رفيع جعل « ميسى » يمثله لحبه للجمال بالفرنسيين « وهو فى جرأته ودقته ووضوح تحليله وجلاء سرده القصصى قد صار — ربما المترجم الصادق عن الشخصية الروسية إلى آخر الدهر[1] » .

حتى ديستويفسكى العبقرى الشرير — كما وصفه جوركى — فإنه لم يكن يائساً ولا قاسياً حين صور شخصية راسكو لنيكوف ، إن هذا الفتى نتاج الثقافة الأوربية والمادية الأوربية التى تقوم على مبدأ « كل الأمور مشروعة » وهو ما استخلصه ودفع حريته ثمنا لتأكيد بطلانه[2] ، وهذا الفتى بطموحه العقلى

The Story of the World, : Literature, P: 463-464 (١)

(٢) يانكولافرين : تعريف بالرواية الروسية ص ١٣٤ ونذكر هنا أن راسكو كان يتخذ شخصية بونابرت مثلا أعلى

وجرأته قد أحب بنت الشوارع الفقيرة ، وقد أقنعته بطريق القلب وحده أن يستغفر عن جريمته ، وأرسل إلى سيبريا بعد أن استسلم للشرطة حيث لحقت به سونيا . وهو بهذا ينكر أن يكون العنف سبيلا إلى الشفاء من الاستبداد . ولقد انتهت «أنا كارنينا» إلى الانتحار حقا ، ولكن لأنها امرأة خاطئة تركت الزوج الذى هو نموذج كامل للاستقامة إلى المحبوب اللامع العابث ، ومن ثم عوقبت بالقطيعة من المجتمع ، فليس لها مكان فى الحياة . وقد جاءت «البعث» لتؤكد النازع الخلقى عند تولستوى[1] ، وكلمات بلنسكى عن الفلاح الروسى تكشف عن هذا الاتجاه المتعاطف قبل الثورة الروسية . ويمكن أن يقال إن هذا الناقد ذو نزعة اشتراكية ، فهو يتأثر فى دراساته وأفكاره خطى سان سيمون وفيور باخ[2] ، ولكن هذا التصور للقضية لا ينال من الحقيقة التى نريد أن نصل إليها ، وهى أولا لاتقر العداء بين الاشتراكية والنقدية ، وبلنسكى نفسه أول ناقد واقعى فى تاريخ الأدب الروسى ونزعته الاشتراكية واضحة فى آرائه ، ونزعته النقدية واضحة أيضا فى دراساته ، وقد حيا جهود تورجنيف على نحو ما رأينا ، كما كان شديد الإعجاب بجوجول و« نفوس ميتة » خاصة . وحينئذ تكون النظرة الضيقة إلى الاتجاه الواقعى النقدى مرتبطة بالماركسية ، بل يمكن أن يقال أكثر إنها من أفاعيل السياسة وتداخلاتها أكثر مما هى من جوهر النظرية الفنية . ويوجه سارتر نقداً أساسيا لكل روائى يؤمن بجوهر بشرى وبدستور أخلاقى وباستعداد ركبه الآله فى طبيعة الإنسان ، لأن هذا الروائى — فى زعمه — يخفق دائما فى خلق أشخاص مستقلين ، إذ سيتحكم فى حريتهم

---

(١) The Story of tha World,s Literature, P: 465

(٢) تعريف بالرواية الروسية ص ٥٩

ويحكم على مشاعرهم وأعمالهم ، وبكلمة واحدة يحاول أن يأخذ من شخصياته مكان الإله من خلقه . ولكن الإله لا يقدم روايات ناجحة لأنه لا يترك مخلوقاته أحرارا[1] . وهذا النقد يمكن توجيهه إلى فرعى الواقعية : النقدى والاشتراكى .

ولقد أثرت الواقعية على بناء الرواية تأثيرا واضحا ، فهى قد قضت على شخصية البطل كفرد يستقطب اهتمام الكاتب لذاته ، وتظل الشخصيات الأخرى مجرد أشباح هزيلة مهمتها زيادة الإقناع به وتوضيح سجاياه . ولا يعنى هذا اختفاء الشخصية المحورية من الرواية ، وأكثر الروايات الواقعية الناجحة قامت على «شخص» بل قد تستمد تسميتها منه ، بما يشعر بأهميته مثل : دافيد كوبرفيلد ، ومدام بوفارى ، وجرمينال ، والأب جوريو — لديكنز وفلوبير وزولا وبلزاك على الترتيب ، وأيضا الجريمة والعقاب التى تهتم بالفتى القاتل الطموح اهتماما خاصا . ولكن هذه الروايات على الرغم من ذلك لا تعد من نوع الرواية القائمة على تصوير شخصية بطولية ؛ لأن هذه الشخصية المستأثرة تتناقض مع النظرة العلمية التى تدعيها الواقعية ، والتى لا تعترف بالخوارق أو التفرد ، كما ترفض اعتبار الإنسان محور الوجود ، وإنما تعترف بالنماذج أو الأنماط البشرية الواضحة الخصائص والسمات ، والتى نستطيع فوق ذلك أن نربطها ببيئتها وتاريخها ووراثتها كما نفعل بنماذج النبات والحيوان[2] .

وصلة الكاتب ببطله فى مرحلتنا تختلف عن صلته إبان ازدهار الواقعية ، فالبطل الآن على غرار الكاتب صراحة ، وهذا التشابه يقوم على أساس من

---

(١) بيير هنرى سيمون : الآداب البيروتية ، السنة الرابعة العدد الثانى .
(٢) الدكتور شكرى عياد : البطل فى الأدب والأساطير ص ١٠٨

موقف الكتاب المعاصرين من مجتمعاتهم ، فنظرا لما يستشعرونه من عزلة واغتراب بدأت كتاباتهم تتجه نحو الأساطير أو تسجيل الاعترافات أو التهكم الساخر من مجتمعاتهم ومن أخذ الحياة بجدية ، ومن ثم امتلأت الروايات المعاصرة باللامنتمين والثائرين والشهداء والمبشرين ، وكان أهم ما يشغل بالهم هو التعبير عن عدم الرضا بالواقع الملموس[1].

ولكن مشكلة البطل الواقعي ما تزال في حاجة إلى إيضاح وتحديد ، فهو أولا من عامة الناس ، من الطبقة البرجوازية أو العاملة ، وهو ثانيا له مدلوله الاجتماعي والطبقي ، وهو ثالثا يعبر عن موقف هجائي إيجابي حين يكون ضحية للبيئة ، أو هجائي سلبي حين يكون هو نموذجا للإنسان السيء . فليكن ذا صلة بالكاتب أو نتاج ملاحظة مستقلة ، ولكنه يتميز عن البطل الرومانسي في كونه لا يصور لذاته أو تفرده وإنما لدلالته الاجتماعية ، وهو أيضا ليس بطلا ، إن صح أن نقول إن البطل متجرد من البطولة ، بمعنى أن مهمته قد تجاوزت القفز فوق العقبات والاستهداف لمعاداة المجتمع الذي لا يقر له بالتميز ، إلى نوع آخر من الملاحاة يقوم على تضارب المصالح واشتجار الرغبات والاستئثار بالمكاسب ، ومن ثم صار البطل القاسي والمحطم (بالكسر) هو النغمة السائدة عند الواقعيين ؛ لأنه الأكثر دلالة على عصر القوة واللهاث وراء المكاسب ، على المستوى الاجتماعي والمستوى الدولي .

ولقد أدى اتساع اللوحة الاجتماعية والاعتماد على الوثائق وتصوير كافة الدوافع التي تصنع البشر على هيئتهم إلى ضحالة التحليل النفسي وتصوير العوالم الداخلية للشخصيات . ويعبر موباسان عن أسلوب الواقعيين في قوله : « إن القصصي

---

(١) الدكتور طه محمود طه : دراسات لأعلام القصة ص ٧

ليس غرضه أن يقص قصة أويسلينا أو يثير شعورنا ، بل هدفه هو أن يجبرنا على أن نفكر ونفهم المغزى العميق الخفى للحوادث ، وفنه لا يتجلى فى المؤثرات العاطفية أو فى جمال اللغة أو فى البداية المشوقة أو الصراع المؤثر ، بل تكمن قدرته فى حشد التفاصيل الدقيقة المتكررة التى ستعمل على إبراز المغزى الجوهرى فى عمله[1]،وقوله : « ستعمل » يعنى أن مغزى القصة لن يتضح إلا بعد الانتهاء من قراءتها بحرص وصبر وأناة ، حتى نستطيع نحن أن نساعد الأديب على استكمال الصورة المراد توصيلها إلينا[2] . ويشير Macy إلى تميز الواقعيين بخاصية الحرص على سرد التفاصيل ، ولكنه لا يعريها عن الفراسة والقدرة على الاستبطان أو امتصاص المشهد والشخصية فى لحظة واحدة[3] . وكان زولا أكثر حرصا من بلزاك على حشد التفاصيل ، وروايانه فى ازدحامها بمادة الحياة توشك أن تدفع بالقارىء إلى الضجر ، وتجعله لا يرغب فى الاستزادة ، ولذلك فإنه يفقد القليل فى الترجمة لأن قوته فى مادتة لا فى أسلوبه [4] . ويذكر الدكتور زكريا إبراهيم أن الحرص على التفاصيل يؤكد الوظيفة التكرارية أو التسجيلية للفن بصفة عامة ، إذ تكون مهمته تسجيل الواقع بقصد العمل على استبقائه والاحتفاظ بصورته ، أو مضاعفة الحياة عن طريق زيادة شدة الأحداث ، أو تكرار الحقائق مع التغيير فيها ، فى أضيق نطاق ممكن [5].

---

(١) الدكتور طه محمود طه : القصة فى الأدب الإنجليزى ص ١٤١

(٢) السابق نفسه

(٣) The Story of the World,s Literature, P. 403

(٤) السابق ص ٤١٤

(٥) مشكلة الفن ص ٢٢٠ ، ٢٢١

والعلاقة بين الفن الروائى والحرص على تسجيل التفاصيل الدقيقة يعكس بالتمام علاقة الفن الروائى بالواقعية، تلك التى قامت فى البداية على حشد التفاصيل الحسية بوجه خاص . ويمكن النظر إلى التطورات التى شهدتها الواقعية فى حدود هذا الإطار أيضا ، وما فعله النفسيون والرمزيون المتمردون على الواقع قام على حشد التفاصيل النفسية وإحلالها محل التفاصيل المادية ، وفى عوليس Ulysses أنفق جيمس جويس مئات الصفحات ليتبع مستر بلوم ثمانى عشرة ساعة فقط ، ذلك لأنه ترك حركته الخارجية والمعنى الآلى الرتيب للزمن وتتبعه فى زمنه الخاص ، وأجمل أحداث حياته فى هذه المدة الوجيزة ، وتعبر فرجينيا وولف عن حرصها على حشد التفاصيل النفسية وتتبعها ، فى قولها : «ولا بد للقصة من أن تسجل الأفكار التى تشبه الذرات وهي تتساقط الواحدة تلو الأخرى على العقل»[1]، ولكن ما أخذ على الواقعيين فى القرن التاسع عشر هو فقر هذه التفاصيل المادية بعجزها عن تصوير دخائل الشخصيات وحركتها النفسية ، ومن ثم اتسمت الرواية الواقعية فى تلك المرحلة بالآلية والرتابة والشخصية أحيانا.

وقد ساعد جيل متأخر من الواقعيين على تأكيد اعتبار الحرص على التفاصيل بمثابة تهمة بالضحالة والمحدودية ، ذلك الجيل الذى لم يكن يملك موهبة ديكنز وزولا وبلزاك ، ولكنه يصطنع منهجهم بادعاءاته العلمية العريضة . ولقد شهد زولا نفسه انفضاض تلاميذه من حوله فى بيان أصدروه سنة ١٨٨٧، وجنوحهم إلى الأخذ بمناهج الرواية الروسية التى تنهض على شعور العطف العميق نحو الآلام الإنسانية ، وإبداء القلق أمام سر القدر المحتوم ، وكان « فوجيه »

(١) الدكتور طه محمود طه : القصة فى الأدب الإنجليزى ص ١٥٣

هو الذى بشر الكتاب الفرنسيين بهذا الاتجاه الجديد من،خلال تعريفه بالأدب الروسى . (١) وهذا لا ينفى القول بأن التفاصيل على يد عباقرة الواقعية كانت ذات دلالة نفسية ووجدانية صادقة ودقيقه ، ولكن رغبتهم فى تنحية أنفسهم وعزل مشاعرهم الخاصة عن العمل الفنى كانت تدفعهم إلى الوقوف عند الوصف المجرد دون الغوص وراء الدوافع النفسية والمشاعر الداخلية التى يرفضها منطق التجريب ، وإن لم يرفضها منطق ملاحظة الظواهر . والمشهد الذى تدخل فيه «إيما» — مدام بوفارى — غرفة زفافها، يكشف عن قيمة اصطياد الحركة الدقيقة من الوجهة النفسية. فعند دخولها رأت طاقة زهر برتقالية معقودة بشرائط بيضاء وقد وضعت فى زهرية،وهذه الطاقة تخص الزفاف الأول لشارل بوفارى ، وبدون أن ينبس بكلمة حمل شارل الزهرية بما فيها إلى غرفة بأعلى البيت . وتعجبت إيما : ماذا يمكن أن يحدث لطاقة زفافها (٢)،فمن خلال هذه الحركة المحدودة يبدو شارل إنسانا غافلا قليل التنبه ، إذ لم يرفعها قبل قدوم عروسه الجديدة ، وهو أيضا يرتبك إذا ما ضبط متلبسا بالخطأ ، ومن ثم يرفع الزهرية بحركة واضحة ، والملاحظة فى ذاتها ذات معنى رمزى،إنها طاقة الزفاف الأول الذى انتهى بموت الزوجة ، فهى رمز لمصير إيما التعس التى قوبلت بعلامات الموت قبل أن تعانق الحياة .

وإذا تجاوزنا أسلوب التناول إلى الهيكل العام للرواية الواقعية ، سنجد اختفاء البطل قد أثر فى شكل الرواية ، كما أن نظرتهم العلمية إلى الظواهر الاجتماعية قد أثرت فى الشكل أيضا ، فإذا كان رفض المغامرة والقدرية العشوائية

---

(١) ج . لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج٢ ص٤٥٩

(٢) Plot Outlines of 101 Best Novels, P: 220

من مواقف الواقعيين وقضاياهم الأساسية ، فإن ذلك نابع بالضرورة من حرصهم على الموضوعية وربط السبب بالمسبب. وهذا الجانب المنوى كان له تأثيره الواضح فى بناء الرواية الواقعية ، فقد بدت أكثر منطقية وتماسكا من سابقاتها ، صارت الرواية « بناء » بكل ما توحى به هذه الكلمة من تجميع للجزئيات ووضعها فى نظام يبرز وظيفتها ، أى أن كل شىء يوضع فى مكانه ليؤدى وظيفة بعينها ، ناتجة أو ممهدة لوظيفة أخرى سيقوم بها جزء آخر من البناء . وفى هذه الخاصية ، أى تماسك الحبكة ومنطقية البناء بدوافع منطقية الحوادث وترابطها ، تختلف الواقعية المذهبية عن الحركة الواقعيـــة الأولى ، إذ كانت روايات رتشاردسون وفيلدنج وديفو تبيح لنفسها أن تقوم على رسائل متبادلة ، أو يمثلها بطل أشبه بأبطال المقامات تتحرك معه الحوادث وتتجـدد بوجوده دون رابطة عضوية ، ولـكن كتـاب أواسط القرن التاسع عشر ملـكوا ناصية الفن الروائى «وقبضوا بحزم على الوصف وعلم النفس كأدوات ، ولذا أصبح بنـاء الرواية صلبا ونسيجها مرنا ومتماسكا ومتنوعا مثل الحياة نفسها »[1]

وقـد تعرضت الواقعيـة ، كما شهدها النصف الثاني من القرن الماضى ، لأزمات هى وجـه من تطورها أو الانعطاف بها نحو مكتشفات علميـة أكثر حداثة ، أو رؤية إنسانية أكثر شمولا وقدرة على التـكهن بالصورة العلمية لعالم الغد ، أو تأثرا بأساليب التعبير فى فنون أخرى . ولعل من أول ما تعرضت له مع استهلال هـذا القرن العشرين ، التمرد على بنائها الفنى التقليدى الذى يمضى بالحوادث على ترتيبها من البداية فالاستمرار مع سيولة الزمن وامتداد الحدث ، إلى النهاية ، مع الحرص على رصد مايقع تحت سلطة الحواس الظاهرة . وقد استند

(1) G. S. Fraser : The Modern Writer and his World, P. 27

هذا التمرد إلى نشاط مباحث علم النفس ، وبخاصة الأفكار الفرويدية وامتدادها عند يونج وأدلر ، تلك الأفكار التى أحالت الظاهر الراهن إلى المختبىء فى الزمان والوراثة القريبة والضاربة فى القدم على المستوى الفردى والمستوى الإنسانى العام . وكذلك تقدمت العلوم تقدما كبيرا ، ولم تعد تقف عند تلك السذاجة المتمثلة فى السبب والمسبب ، « وأخذت علوم الرياضة والتغيرات السريعة مكان المادية الميكانيكية والبيولوجية . وكذلك ذبلت الحتمية فى الفلسفة العلمية وحل محلها حرية الإرادة فى الذرة والاحتمال الإحصائى ، وبهذا كف العالم عن اتخاذ صورة الآلة ، وأصبح الكون فكرا ، وأصبحت المادة موجة ، والموجة نوعا من الخيال[1] » .

وهكذا أصبح عالم زولا المنطقى الموضوعى عالما قديما ، والتقت دراسات علم النفس التى تؤصل الإحساس بفردية الذات والاهتمام بالعالم النفسى المغمور فيما تحت الوعى ، مع روح العصر التى تعتنق مبدأ التفتيت ، لتصنع الشكل الروائى الذى ابتكره ثلاثة من الكتاب لم يلتقوا[2] ولم يتفقوا عليه ، مما يشعر بصلته العميقة بروح العصر ورفضه المسبب للتكنيك الواقعى . هؤلاء الثلاثة هم : مارسيل بروست وفرجينيا وولف وجيمس جويس، وقد أفادوا من « برجسون »

---

(١) الدكتور طه محمود طه : القصة فى الأدب الانجليزى ص١٤٣

(٢) تدل عبارة ليون إيدل — كما ترجمها السمرة — على ذلك ، إذ يقول « لقد حدث هذا صدفة واتفاقا فى الواقع — أعنى أن ينقل ثلاثة كتاب ، يجهل كل منهم الآخر ، ويتمايزون بمواهب وأمزجة متباينة ، وأن يحولوا القصة الخيالية من الحقيقة الخارجية إلى الحقيقة الباطنية . . . » القصة السيكولوجية ص ٢٠ ولكن الدكتور طه محمود يؤكد أن السيدة وولف قرأت للآخرين : دراسات لأعلام القصة ص ٩٥ .

فى تفريقه بين الزمان الآلى والزمان الذاتى . ولكى نعرف طبيعة أسلوبهم القائم على اعتبار الزمان الذاتى والسباحة مع تيار الشعور فى سراديبه ومنعطفاته دون اهتمام بالتتابع الحسى، نذكر مقارنةطريفة وحقيقية ربط فيها الناقد « هوليدى » بين أسلوب السيدة وولف وأسلوب «سورا» فى الرسم بالنقط أو Pointillism ، وطريقته هى استعمال نقط من الألوان الصافيـة دون خلطهـا على لوحة الألوان ، ولا تظهر الصورة بوضوح إلا عن بعد ، وبعد تركيز شديد حين تبدأ الألوان فى الاختلاط والتمازج لتعطى إحساسا بالتوافق والانسجام الذى نراه بالعين . وهنا يظهر التشابه بين اللوحة وصفحة من الرواية التى تكتب بأسلوب هؤلاء الثلاثة.

يقول الناقد: «يستطيع القارىء أن يقلب صفحات «الأمواج» أو «مسز دالوى» أو « إلى الفنـار » ويقرأ عشرات الأسطر ، كما اتفق فى أية صفحة تقريبا ، ثم يكتشف جملة أو عبارة أو حتى كلمة لهـا القدرة على تعميق إحساسنا بشخصية أو علاقة أو منظر ، فهذه مجرد ضربة فرشاة فى حد ذاتها ، ومع ذلك فلها قطعا صلة محددة واضحة تكشف عن العمل الأدبى كله[1] » . ويعبر « فريزر » عن الخاصية نفسها ولكن بطريقة أخرى ، فيذكر أن هـذا الرعيل مضافا إليه دوروثى رتشاردسون وكاثرين مانسفيلد قـد أضاف إلى الفن الروائى الكثير من مادة الشعر ولكن مخففة ، أو كما لاحظ Rishards فإنها موهت الرواية برقائق الذهب ، وهنا — والحديث لفريزر — يكمن الخطر من تداعى الرواية كبناء ، كتركيب من الشخصية والحركة، ولكنه يصف نقد رتشاردز فى اتهامه لـ « عوليس » بأنها تفتقد التماسك بأنه نقد غير عادل . ويقرر أن الانطباع المباشر لقراءة « عوليس » على القارىء ربما يكون الارتباك الذى لاحد له ،

(١) دراسات لأعلام القصة ص ١٠٠

ذلك لأنها تأخذ وقتا وجهدا قبل أن يمكن القبض بحزم على ناصية البناء ، وإذا كانت القراءة الأولى تظهرها كهشيم لا يجمعه عمود فقرى يمسك امتدادها وحجمها الضخم ، فإن قراءة ثانية فى مستوى جديتها تبدو أكثر تعبيرا عن الأحداث التى تنطوى عليها . ومن ثم فقدوضعها بعض النقاد كذروة إمكانيات الرواية كأسلوب فنى ، كرواية تنهى جميع الروايات(١) .

وهناك تمرد فى اتجاه آخر على الواقعية يمثله H.G.Wells فى رواية « حرب العوالم » وغيرها ، وهو فى اتجاهه إلى الكواكب الأخرى بخياله يكشف عن تطلعات العلم الحديث فى السيطرة على الكواكب والاتصال بها ، ولكنه يتناول هذا الطموح تناولا ساخرا ، فهذا « الإنسان » الذى يتطلع إلى الكواكب قصير النظر ، لم يحاول بجدية أن يقضى على مشكلات الأرض ليتفرغ للقاء العوالم الأخرى ، « لقد أثار انتباهي تعلم ركوب الدراجة أكثر مما أثارته الانفجارات على المريخ »(٢)، ومن ثم تكون الهزيمة الساحقة ، وتتحول لندن فى خيال الكاتب إلى رماد . وحين يهزم سكان المريخ فإنهم لا يهزمون بقوة البشر وملكتهم ، ولكن تهزمهم ميكروبات الأرض وتكشف عن هزيمتهم طيور السماء ، على حين يظل « الإنسان » قابعا يرتعب فى مخبئه(٣) . ومن الطبيعى وقد حلق ويلز نحو الكواكب ، واعتمد على خياله الذى يحاول أن يصب فى قوالب علمية ، من الطبيعى أن ينصرف تماما عن الواقع الاجتماعى والتصوير الطبقى إلى معاناة أكثر شمولا واستقلالا .

---

(١) The Modren Writer and his World, P :27, 28.

(٢) Plot Outlines of lol Best Novels, P : 487.

(٣) السابق ص ٤٤١ — ٤٤٣

وأخيراً ، فلعل فيليب راف خير من حصر المآخذ على الواقعية كما ظهرت على أيدى كتاب القرن العشرين ، فما كان يستهدف من قبل توخى الحقيقة قد انحط إلى تصوير لظل الأشياء الصحيحة ، دون ما معنى أو مدى أدبى، ولما كانت عاجزة عن تجديد نفسها فقد أضحت الآن لونا من الواقعية يدعيه لنفسه الأدب الجيد والأدب الردىء . هذا فضلا عن أنها تنظر إلى الواقع كيقين غير قابل للجدل ، كما أنها عاجزة عن الإحاطة بمختلف العناصر التى يتألف منها القلق الحديث ، فليست العيادات والمؤسسات هى التى توضع فى قفص الاتهام فى عصرنا ، وإنما الواقع نفسه الذى أصبح بالنسبة لنا هذا الجرح الدامى[1].

وبعد ، فإننا لم نرصد هذه النقدات لنهون من قيمة الواقعية كما عرفها القرن الماضى ، وإنما لنحيط بالصورة من كافة أقطارها ، ولأن هذه الواقعية قد أسهمت بدرجة كبيرة فى حماية حقوق الطبقات الصاعـدة ، وكشف مايعتمل فى النفس الإنسانية من دوافع الأثرة والشره ، وفى المجتمعات من تقاليد زائفة وأقنعة مضللة معبودة ، وبذلك كانت إضاءة على طريق الحقيقـة . وأخيرا ، وكان ينبغى أن يكون أولا ، فإن هذه الواقعية كانت الأعمق تأثيرا فى كتابنا قبل سنة ١٩٥٢ ومن ثم يكون وضوحها ضوءا كاشفا وضروريا ، على طريق الواقعية فى الرواية العربية .

---

(٣) من مقال له مترجم : الآداب البيروتية (نوفمبر ١٩٥٣)

القسم الثاني

البواكير والحركة المؤسسة للواقعية

هذا القسم عن مرحلة البواكير فى الرواية العربية ذات المتجه الواقعى . وهو مكون من ثلاثة فصول ، صور الفصل الأول حياتنا العامة فى نشاطاتها المختلفة ، وهى تخلع عن نفسها رتابتها وسلفيتها وتميعها ، لتحل محلها الحركة والجدة والتحديد ، ومن ثم تتأهب البيئة لإنتاج وتقبل الرواية الواقعية التى تنظر إلى الرتابة والسلفية والتميع على أنها معوقات فى سبيلها .

وفى الفصل الثانى تتبعنا الواقعية فى بواكيرها أو تمازجها مع الرومانسية فى الرواية العربية ، فى مظانها المختلفة ، فى فن المقامة ، وفى الرواية التاريخية حين تهدف من تصوير التاريخ إلى توجيه الحاضر أو نقده ، وفى الرواية الرومانسية حين تأخذ مادتها من حياة الناس وتتجه بها إلى الناس ، بقصد « الكشف » عن غوامض حياتهم الاجتماعية أو النفسية أو الذهنية . ولقد آثرنا عدم تحديد مرحلة البواكير بحد زمنى ؛ ذلك لأن للبواكير مسارها العام مرتبطا بفترة زمنية تقريبية هى فى ذاتها فترة بواكير الفن الروائى عندنا ، ولكن هناك بواكير أخرى ، هى بواكير كل كاتب على حده ، وسنكتشف أن كل كاتب - دون أن نلتزم بفكرة يونج عن اللاشعور الجماعى وزعمه أن «الفرد» يحكى فى تطوره تاريخ البشرية ككل — له بواكيره الخاصة ذات النزعة الرومانسية المختلطة ، ثم هو بعدها يحدد نفسه بالاستمرار أو التطور . هكذا بدأ تيمور شاعرا

وهكذا بدأ المازنى ، ونجيب محفوظ قد بدأ رومانسيا مغرقا فى رواياته التاريخية .

وهذا الفصل لم يخضع للحتمية الزمنية المطردة لأنه يعتبر نفسه ضوءا جانبيا على الفكرة الرئيسية التى قامت عليها هذه الدراسة .

أما الفصل الثالث فإنه وقف على الاتجاه الواقعى الخالص أو الذى يوشك أن يكون خالصا ، نتيجة وعى اجتماعى وثقافى — كما حدث مع مؤسسى المدرسة الحديثة — أو بحركة تلقائية متجاوبة — كما حدث مع طاهر حقى مثلا . وقد منحنا هذا الفصل اهتماما خاصاً باعتباره الأساس الحقيقى للقسم الثالث الذى يعبر عن ازدهار الواقعية فى الرواية العربية ، إلا أننا فى هذا الفصل الأخير لم نهتم بتقسيم الروائيين داخل الاتجاه الواقعى لقلتهم العددية ، ولمحدودية محاولاتهم ، ولأنهم فى مجموعهم كانوا نتاج ظاهرة اجتماعية وثقافية واحدة ، مما قرب بينهم إلى حد كبير .

الفصل الاول

البيئة العامة والواقع العصري

إننا إذ نرصد مرحلة التمهيد للواقعية فى روايتنا الحديثة لا نتلمسها بادئ ذى بدء فى بواكير الروايات ، وإنما فيما سبق تلك البواكير الروائية من جهود المفكرين والفلاسفة التى بذلت فى اتجاهات شتى لتقلل من طغيان الغيبيات فى جانب، واستعباد الماضى للحاضر ووصايته عليه فى جانب آخر . لأمر ما يبدو الارتباط بالواقع صعبا ، ويحتاج إلى طاقة أكبر ، وما زال فضل أرسطو على الفلسفة يذكر إلى اليوم بأنه حول عيون الفلاسفة من السماء إلى الأرض ، ولم يكن ذلك بالعمل القليل . إن الواقعية كمنطلق فكرى وموقف اجتماعى يتخذ عند القصاص شكل رواية ، لا يمكن أن تزهر فى أرض لم تمهد لتقبلها وتنميتها، ومن ثم فإن الحديث عن (البواكير) هو فى صميمه بحث فى جذور الاتجاه الأدبى ذاته ، فالواقعية قبل أن تظهر فى صورة تعبير أدبى كانت ـ وبغير مبالغة ـ قد خاضت معارك عديدة لتصير منهجا فى الفكر والسياسة واللغة ... منهجا حياتيا . وما كان الأديب الواقعى ليوجد إن لم تسبقه هذه العلامات الهادية ، التى دفعت به من الغامض والضبابى إلى المحدد ، ومن الاهتمام بالصورة إلى الاهتمام بالفكرة ، ومن استلهام الماضى إلى الإيمان بالواقع المعيش والتطلع إلى المستقبل ، ومن السلبية والهروب إلى المواجهة والتأثير .

وقد اعتاد الباحثون فى الأدب الحديث أن يبدءوا بمقدمة ـ قد تطول ـ عن صورة المجتمع الحضارية ، بادئين ـ فى العادة ـ من الحملة الفرنسية باعتبارها أول

احتكاك عملى وحاد ولافت بين مصر وأوربا ممثلة فى الحملة ، ثم فى حركة البعثات العلمية التى وجهها محمد على إلى فرنسا . وأسسوا على ذلك القول بأن تلك الفترة هى بداية النهضة الحديثة ، والحملة أول بواعثها[1] ولكننا لن نسرف على أنفسنا فنرجع إلى تلك الفترة المترامية من أولها ، ونكتفى عنها باللمحة الدالة فى حدود حاجتنا لاكتشاف الجو القاتم الذى مهد للواقعية فى الرواية العربية . يكفى أن نذكر فى هذا المجال أن رفاعة الطهطاوى ـ وهو يذكر دائماً كأول المجددين ـ بذل جهدا لا يستهان به ليصف مائدة الطعام بصحافها وأقداحها حين رآها لأول مرة . وأن « الجبرتى » ـ شيخ المؤرخين المحدثين — قد بذل مثل ذلك الجهد ليصف تجربة علمية بسيطة أجراها أمامه بعض علماء الحملة . ويقترن فقر التعبير والعجز اللغوى بالتخلف الحضارى ومحدودية الفكر .

كان لامفر إذا من معركة لغوية يخوضها دعاة التجديد لإقرار أسلوب يستطيع أن يوحى بالصورة والحركة والخاطرة النفسية والفكرة الذهنية . . أسلوب يستطيع أن يدمج القارئ بالحياة وبالناس ، وأن يراهم — من خلال الكلمة — فى حياتهم البسيطة ومضطربهم اليومى ، يعملون ويفكرون ويعانون ويثرثرون ، إلى آخر ما يزاوله الإنسان من نشاطات الحياة ، فتلك هى الميزة الأولى التى منحها الفن الروائى على المسرح والشعر ، واستحق بذلك أسباب وجوده واستقلاله .

والرواية — كفن نثرى ـ قد خاضت مثل تلك المعركة مع أول محاولاتها للالتحام بالواقع فى منتصف القرن الثامن عشر ، لقد اتهم ريتشارد سون من نقاد عصره حين ظهرت « باميلا » ونالت حظوة جماهيرية ، بأنه ردىء الأسلوب ،

---

(١) جاء فى الميثاق أن الحملة الفرنسية حين جاءت إلى مصر وجدت الأزهر يموج بتيارات عديدة تتعدى جدرانه إلى الحياة فى مصر كلها . ص ١٨ .

أما معاصره جولد سميث فقـد كان من حسنات روايته «قس ويكفلد» ـ التى أسهمت فى إرساء قواعد الرواية الفنية ـ أنها كتبت بأسلوب واضح بسيط ولغة خالية من التعقيد[1]، وسنجد من خلال هذا العرض السريع أن أصحاب الدعوات التجديدية فى وجه من الوجوه يعبرون — بوعى أو بتلقائية — عن موقف عام من التطور ، هو إلى التجديد أميل ، فالمفكر المتطور المستقبلى النظرة يعبر — ودائما — بلغة جديدة ، ويدعو بالقول أو بالسلوك إلى حياة جديدة . وهكذا سنجد أنفسنا أمام حركة متكاملة تظهر وتزهر فى النصف الثانى من القرن الماضى ، وتعوقها هزيمة عرابى ، إلا أنها تتماسك من جديد وتزدهر بل تبلغ مداها فى العقد الأول من هذا القرن وتبدأ فى جنى الثمار فى أعقاب ثورة ١٩١٩ ، ولعلنا نجد فيها التعليل المقبول لسؤال لا محيص عنه ، وهو : لماذا تأخرت الرواية الواقعية فى أدبنا على الرغم من أننا اتصلنا بأوروبا — وبفرنسا خاصة — إبان ازدهارها[2] .

(١)

يذكر الأفغانى[3] وتلميذه محمد عبده كأول الدعاة إلى التجديد الفكرى، وإنما مال الأفغانى إلى الرغبة فى خلق وعى سياسى واجتماعى ، واتجه اهتمام تلميذه

---

(١) انظر جميل سعيد « اتجاهات الأدب الانجليزى » ، دكتور طه محمود طه « القصة فى الأدب الانجليزى » .

(٢) يذكر الدكتور ابراهيم سلامة أنه مما عوق التأثر بالأدب الاوربى عقب الاتصال به والتعرف عليه أن نهضتنا كانت قومية وهذا من شأنه أن يحدث مقاومة لاندماجا وتأثرا سريعاً . (تيارات أدبية ص ٦٦) .

(٣) قدم إلى مصر سنة ١٨٧١ وبقى فيها ثمانى سنوات .

إلى التعليم ، ولكن الطهطاوى كان قد سبقهما إذ ترجم حياة « منتسكيو »و «قوانين نابليون» وأسس مدرسة الألسن ، وحين نفى إلى السودان وضع كتابه «تخليص الإبريز» واتخذ فيه موقف المناصر للحضارة والمدنية حين لا يكون تعارض بين الوافد من عادات الغرب وما هو من الدين . ويلحق به على مبارك الذى اهتم مثله بإصلاح نظام التعليم وبوضع الرواية التعليمية ، ولكن استقراء الملابسات التاريخية يدل على أن «مبارك» كان يتحرك فى بيئة اجتماعية صارت حديثا أكثر تقبلا للفهم وإقرار التطور ، وهذا الموقف الذى يرويه الدكتور أحمد أمين عميق الدلالة على ما بدأ يزحف على الحياة الاجتماعية من تغييرات «قال: حدثنى «عبد العزيز باشا فهمى قال : كنت يوما فى بيت على مبارك والناس تموج فى بيته ، والحجر مزدحمة بالزوار و على باشا يتصدر حجرة منها ، لحضر مصطفى باشا رياض، وكان ناظر النظار إذ ذاك ، فأخذ يخوض فى الناس حتى وصل إلى على باشا مبارك فقال له: ما هذا ياباشا ؟ فقال له : يادولة الرئيس إنا فى بلد يهاب الناس فيه أن يخاطبوا معاون إدارة أو مأمور مركز أو أى موظف حكومى ، فإذا نحن جرأناهم علينا وخاطبناهم وخاطبونا ،أمكنهم أن يخاطبوا الموظفين فى غير هيبة ، وتعودوا أن يطالبوا بحقوقهم وقالوا : إنا نجالس الناظر ونخاطبه ، فلم لا نخاطب من هو أقل منه[1] »وعلى مبارك من الطبقة الشعبية كما كان الطهطاوى، وهذا الموقف منه ذو دلالة اجتماعية عميقة ، فكان على العموم داعية تجديد ، لكنه ظل مرتبطا بالقيم الإسلامية كما تتمثل فى بيئته ، وكتابه «علم الدين» يعكس موقفه المتحفظ من الحضارة الأوربية .

إننا إذ نقر لهذا الاتجاه المتمثل فى «محاولات التوفيق» بقيمته فى خلق وعى

---

(١) زعماء الإصلاح ص ١٩١ .

جديد ، نحكم عليه بأنه ـ من زاويتنا الخاصة ـ كان أسير النظرة السلفية . يتمثل هذا الوعى فى موقف الأفغانى من قضية الحرية ، ومن الإصلاح ، فدعا إلى التمرد لفرض الإصلاح وتحقيق الحرية ، ونادى الفلاح المسكين بأن يشق قلب ظالمه، وحمل على الأدب الذى يجعل من نفسه عبدا للارستقراطية ، لاهم له إلا مدح الملوك والأمراء والتغنى بأفعالهم ، فكل حاكم سيد الوجود فى زمانه ، معصوم من الخطأ فيما يأتى به ، يبتز مال الناس غصبا فلا يلام على ما غصب ، ولكن يمدح على ما أنفق ... الفن والأدب والشعر والنثر موسيقى لطربه ... وعبيد مسخرة لنهش أعدائه ومدح أوليائه ... فخرج الأفغانى على الناس بأدب جديد ينظر للشعب أكثر مما ينظر للحاكم ، وينشد الحرية ويخلع العبودية ويفيض فى حقوق الناس وواجبات الحاكم[1]، ويتحدث عن رينان فيقول إنه يذكره بابن سينا أو ابن رشد ، كما كان يذكر «لوثر» ويرى أن الإصلاح الأوربى بدأ دينياً بقلع مارسخ فى عقول العوام والخواص من فهم بعض الأمور الدينية على غير وجهها الحقيقى[2] . ومن طريف ما يروى عن الأفغانى وهو رجل فكر وثورة ووليد عصر له ثقافته التقليدية البعيدة عن التسامح ، أن يقرأ رواية ، وأن يبدى إعجابه بها ، وذلك حين ترجمت «حاجى بابا الأصفهانى» التى ألفها جيمس موريرسفير انجلترا فى طهران وقال : إن الشرقيين يفيدون منها كثيرا حين يرون كيف ينظر إليهم الأوربيون[3] .

---

(١) المرجع السابق ص ٦٨ .

(٢) مقدمة الدكتور عثمان أمين لرسالة الرد على الدهريين وجمال الدين الأفغانى . نوابغ الفكر العربى ص٩ .

(٣) عباس محمود العقاد : بين الكتب والناس ص ٢٦١ وما بعدها، وقد ترجمت الرواية إلى العربية سنة ١٨٩١ بعد تأليفها بنحو قرنين ونصف .

أما محمد عبده فقدحرم ثورة عرابى ثقته، لاندرىهل هو الاعتراض على شخص عرابى أو عدم الرضا عن تحرك الطبقة الوسطى التى ينتمى إليها «عبده» بأصوله وإن بارحها بثقافته ووظيفته . على أى حال فإنه قد هادن الإنجليز واتجه إلى الاهتمام بالتعليم ؛ وفضل المستبد العادل كرحلة ، مما يؤكد نزعته المحافظة فى الفكر الاجتماعى ووقوفه عند التجديد الدينى،وأسلوبه فى مقال نشره الأهرام فى أول عهده بالكتابة (سبتمبر ١٨٧٦) مثقل بالسجع وانتقاء التراكيب الغامضة البعيدة عن البساطة . لكنه فى مقال آخر كتب سنة ١٨٨٠ أكثر بعداً عن الصنعة[1]، وإذا كان التجديد بلغة «الثورة » فإن محمد عبده كان ثائرا متحفظا ، لجاء تجديده على قدر ثوريته، ولكن«تشارلز آدمس» يقرر أنه مؤسس المدرسة الحديثة ، بل يردد فى إعجاب قول بعضهم : إنه أحد مبدعى مصر الحديثة ، ويحدد دوره الأكبر بتلاميذه الكثر الذين اتخذوه إماما فى النزوع إلى حرية الفكر والرغبة فى الملاءمة بين الدين ومطالب الحياة العصرية المعقدة ، وعلى رأسهم على عبد الرازق وأخوه ، و أحمد فتحى زغلول و لطفى السيد و أحمد تيمور وغيرهم . ودوره فى نظر «م . هوزنن» يغلب عليه طابع الهدم لا يقضى بهدم روح التقدم ،وإذا كان يحرمه من النظر الشامل فإنه يقر له بأنه عرف المنهج الحديث فى التفكير[2] . وعلى العموم فإن تجديد الرجلين -الأفغانى وعبده- كان نابعا من تصور دينى يصوغ الفكر فى كافة مجالاته . وقد أثرت دعوتهما فى تلاميذهما أعمق التأثير ، ووضح انعكاس دعوتهما فى مجال الأدب القصصى على موقف محمد المويلحى

---

(١) محمد رشيد رضا: تاريخ الأستاذ الأمام ج ٢.

(٢) تشارلز آدمس : الإسلام والتجديد فى مصر ص ١٠٢ — ١٩٧ — ٢٠٦ ٢٦٢ وفى أماكن أخرى متفرقة .

من الحضارة الأوربية فى « حديث عيسى بن هشام » و حافظ إبراهيم ودفاعه عن محمد عبده فى « ليالى سطيح » ـ وقد كان يكن له ولاءا عميقاً ، وكذلك تحفظه أمام قضية تطورية هامة مثل الحجاب والسفور . ولا نعجب إذا رأينا الرأى المحافظ يقترن باللغة (المحافظة) التى ماتزال تحتفى بالصنعة ، وتحرص على الحلية عند هذين الكاتبين ، وإن لم تصل فى هذا المجال إلى العقم والجمود الذى تعكسه كتابات الجيل السابق عليهما . ويذكر بعض الباحثين أن الحرية السياسية هى التى كانت تتبادر إلى الذهن ، ولكن المويلحى صور الحرية الاجتماعية حين دفع الباشا إلى مناقشة العلم والمكارى وغيرهما[1] ، ومعنى ذلك أن المويلحى كان يمثل حركة متطورة لامجرد صدى لأفكار عبده .

ويمكن اعتبار لطفى السيد بداية لمدرسة فكرية جديدة ، تعنينا هنا بدرجة أكثر من تلك المدرسة التى أسسها الأفغانى بوجهها الإصلاحى السلفى ـ وإن كانت متولدة عنها ـ على الرغم مما أشار إليه تشارلز آدمس من ميله إلى المحافظة برغم استقلاله الفكرى ، وتحفظه فى قبول التطور أو فى الأقل اعتداله ؛ ويشير آدمس بصفة خاصة إلى مقدمته التى صدر بها كتاب باحثة البادية « النسائيات »[1] وذلك أن لطفى السيد — الذى كان مرتبطاً بمصر — بخلاف الأفغانى الذى يدعو إلى تقوية الجامعة الإسلامية — كان يملك تصوراً كاملا لخطة إصلاحية بطيئة بطريق التربية الوطنية ، وكان يتحدث عن «مصر» بصفة خاصة ، ويدعو المصريين إلى التشبث بمصريتهم ، وإن كانوا من أصول

---

(١) الدكتور ماهر حسن : حركة البعث فى الشعر العربى الحديث ص ١١٧ .
(٢) المرجع السابق ص ٢١٦

مختلفة ، كما يدعوهم إلى السلم بالتاريخ المصرى والإيمان بقدرة وطنهم على الارتقاء[1] ، وقد التف حوله شبان الجيل الجديد فى مصر ، ولم يكن هؤلاء ممن تأثروا بالمبادىء الوطنية النامية فحسب ، بل ممن نالوا من العلم الغربى حظاً أوفى من حظ أسلافهم ، واستطاعوا فى كثير من الحالات أن يستوعبوا قسطاً عظيما من روح الثقافة الغربية من خلال اتصالهم الطويل بها فى سنى الطلب ، وخاصة فى فرنسا[2] .

وقد أسس « لطفى السيد » صحيفة « الجريدة » سنة ١٩٠٧ وجعلها منبراً لدعاة التجديد الحر ، وأكثر ما تميزت به إحساسها بالوطنية المصرية ، ووقوفها ضد فكرة الخلافة الإسلامية متمثلة فى تركيا أو فى غير تركيا ، ونظرها إلى « مصر » كوطن له دوره الحضارى الخاص به وتراثه الحضارى الذى يميزه عن غيره . ولهذا لم تكن دعوات كتابها مطالبة بالعودة إلى القديم ، كما لم تكن مبالغة فى المطالبة بقطع الصلة تماماً ، وإنما حاولت تطوير المفاهيم القديمة لتلائم المتطلبات الحديثة ، وهذ الدور للجيل الذى عاش أوائل هذا القرن هو القدر المتاح — بظروف المرحلة — لقوى جديدة نشأت فى رعاية نظام قديم ، فمن الطبيعى أن تشعر بالتوتر ، وأن تجابه بضغوط ومعارضة ، تجعل دورها يقف غالباً عند حدود الملاءمة بين القديم والجديد ، والجمع بين (الولاءات) المتعددة فى صورة مقبولة من الجميع ما أمكن . وقد تبنت مدرسة لطفى السيد الدفاع عن التجديد كمبدأ فى ذاته ، مما كان له أثره فى خلق اتجاهات فكرية

---

(١) أحمد لطفى السيد : تأملات فى الفلسفة والأدب والسياسة والاجتماع ص ١٩ ، ٧٠ .

(٢) هـ . جب : دراسات فى حضارة الإسلام ص ٣٥٠ — ٣٥١ .

جديدة ترفض السلفية وتغلب النظرة الواقعية القائمة على أسباب موضوعية وتعليلات منطقية ، دون استسلام للغيبيات ، ودون البدء من مسلمات ، وقد بلغت أوجها عقب الحرب الأولى ؛ وهى تجمع إلى الاهتمام بالواقع ، النزعة التحليلية[1] ، فالتحليل له وجهه المنطقى الذى يناسب رفض المسلمات ، وكأنه المقدمة قبل النتيجة .

وأخطر القضايا التى كانت من وحى هذه المدرسة ، ما أثارته رسالة منصور فهمى للدكتوراه ، الذى أعد أطروحته تحت إشراف المستشرق اليهودى الفرنسى ليفى بريل عن « حالة المرأة فى التقاليد الإسلامية وتطوراتها » ولا يعنينا هنا عرض رأيه أو تفنيده أو الدفاع عنه[2] ، ولكن نذكر أن جريدة « المؤيد » دافعت عن حرية الفكر ، ودعت إلى أدب النقد .

وقد شهد عام ١٩٢٦ معركتين حادتين بين أصحاب النظرة السلفية ودعاة التجديد ، حين نشر على عبد الرازق — قاضى محكمة المنصورة الشرعية — كتابه عن « الإسلام وأصول الحكم » ورأى فيه أن الخلافة دنيوية وسياسية أكثر من كونها مسألة دينية ، واستدل بأن القرآن الكريم نفسه لم يشر بإشارة صريحة إلى طريقة اختيار خليفة ، ولقد كان للكتاب مرماه السياسى ، إذ تبنى حزب الأحرار الدستوريين — الذى ورث أفكار حزب الأمة ، وكان لطفى السيد من أقطابه — الدعوة إلى إلغاء الخلافة بعد سقوطها فى تركيا ، وقاوم الصحف التى تدعو إلى تنصيب «فؤاد» خليفة ، ونقل الخلافة إلى مصر .

---

(١) الدكتور إسماعيل أدهم : توفيق الحكيم ص٣٧ .

(٢) رجعنا فيما يتعلق بهذه القضية إلى كتاب أنور الجندى « المعارك الأدبية » وفيه يذكر ص ٣١٣ أن منصور فهمى رجع عن آرائه .

وقد تسبب الكتاب فى أزمة سياسية للحزب وصودر ، وألغيت الإجازة العلمية للمؤلف . وفى العام نفسه أصدر طه حسين ، كتابه «فى الشعر الجاهلى» فاهتز العالم العربى لآرائه الجريئة ، والمؤلف ذو صلة فى ذلك الحين بحزب الأحرار الدستوريين وجريدة «السياسة» أيضاً مثل سابقه — فاستغلته الأحزاب المعارضة حتى نوقش فى البرلمان ، واتهم مؤلفه بالإلحاد والعبث بالتاريخ ومعاداة العلم ، وهاجمه سعد زغلول هجوماً عنيفاً . ونكتفى بالكلمات الوجيزة التى أجمل فيها المؤلف هدفه من وضع هذا الكتاب ، وصدره بها ، فإنه إنما يرمى إلى تحرير الأدب العربى من القيود التى تربطه بالعلوم العربية والعواطف الدينية، وحتى يدرس الأدب لنفسه دون أن يكون وسيلة لفهم القرآن والحديث . وقال إنه يريد أن يدرس تاريخ الآداب فى حرية وشرف ، كما يدرس العلم الطبيعى وعلم الحيوان والنبات ، وتساءل: من الذى يستطيع أن يكلفنى أن أدرس الأدب لأكون مبشراً بالإسلام أو هادياً للإلحاد ، وأنا لا أريد أن أبشر ولا أريد أن أناقش الملحدين ؟

على أن القيمة الحقيقية للكتاب ليست فيما حواه من الشكوك والإنكار، وإن كانت البيئة فى حاجة إلى كثير من الشك والإنكار لتصل إلى الحقيقة والجوهر ، وهذه القيمة تبدو فى أكمل وجوهها ماثلة فى دعوته إلى اتباع نهج نقدى فى دراسة الأدب العربى ، وعدم الاستسلام لروايات القدماء، وقبولها دون تمحيص . وقد لجأ فى عرض موقفه إلى أسلوبه التهكمى اللاذع ، فضاعف بذلك من ثورة المحافظين التقليديين . وفى سنة ١٩٣٨ نشر طه حسين كتابة «مستقبل الثقافة فى مصر» وفيه أعلن أنه يرى ارتباط وتأثر العقل المصرى بالبحر المتوسط والعقل اليونانى أكثر مما يراه مرتبطا بموطن أو بتراث آخر ، ودعا دعوة صريحة

للأخذ بأسباب الحضارة الأوربية ، لنكون للأوربيين أنداداً ولنكون لهم شركاء فى هذه الحضارة .

هـذه النزعات التى رعاها لطفى السيد ودافع عنها[1] تدل على مدى تقديسه لحرية الرأى وللحرية كمبدأ إنسانى ، والحرية السياسية من باب أولى ، واتجاهه العلمى يتضح فى ترجمته لأرسطو وفى مهاجمته له لاعترافه بالرق ووصفه لبعض الأمم بأنها خلقت لتطيع ، وفى تحليله لسياسة الأمم وتطورها على أساس من اقتصادها ، فالسياسة خادم الاقتصاد ، والثروة أكبر القوى السياسية ، ومن المشاهدات العامة أن البلاد الزراعية ، أى بلاد السهول ، لا تطمع عادة فى الحرية ولا فى شرف الاستقلال إلا أن تبلغ حاجتها من الثروة[2]. وقد لا نوافقه على الربط بين الثورة والثروة ، وربما أعان استقراء تاريخ الثورات على عكس ذلك . ومع هذا لن نخطىء فى اكتشاف ملامح فكر جديد يقوم على التحليل ومحاولة الاستقصاء .

وحين ألف لطفى السيد حزب الأمة وأسس « الجريدة » لتكون لسان حاله ومعبرة — على مايراه — عن ذات مصر خالصة ، وعن رأيها صريحا لاشبهة فيه من هوى لتركيا أو متابعة لانجلترا ، كان محمد حسين هيكل فى فرنسا يدرس الحقوق ، وحين عاد اعتنق نزعة خاله لطفى السيد إلى (مصر

---

(١) استقال لطفى السيد من وزارة محمد محمود حين تسلل الوزراء الدستوريون إلى صفوف طلبة الجامعة مما يهدد الشمائل الجامعية ، واستقال من منصب مدير الجامعة حين اضطهد طه حسين بسبب كتابه .

(١) لطفى السيد : المنتخبات حـ ٢ ص ١٠٨ ، وانظر : دكتورة نعمات فؤاد قمم أدبية ص ٢٥ — ٤٤

حديثة ومستقلة) فانضم إلى حزب الأحرار الدستوريين الذى ورث قضايا حزب الأمة وفلسفته فى حكم العائلات المصرية القديمة ، باعتبارها صاحبة المصالح الحقيقية. ورث هيكل اذا الاعتزاز بهذه المصرية ومحاولة إبرازها كطابع خاص ، واكتشاف جذورها كشجرة مستقلة لا كفرع من شجرة ، يدعم موقفة تلك الاكتشافات الأثرية التى ظهرت فى الربع الأول من هـذا القرن وتوجت باكتشاف مقبرة توت عنخ آمون سنة ١٩٢٢ ، وقد أخذت دعوته فى بدايتها طابعا علميا مقبولا ؛ اذ دعا فى « السياسة الأسبوعية » إلى إنشاء كرسى للدراسات المصرية ، ونعى على الجامعة إهمالها للأدب والفكر المصريين . وهو هنا يستقى مباشرة من دعوة لطفى السيد التى نادى بها من قبل. وفى سنة ١٩٢٩ أصدر كتاب « تراجم شرقية وغربية » وفى مقدمته يعلى من شأن مصر ، ويرد على من يتهمها بأنها خضعت لسلسلة من الفاتحين الأجانب [١] ، ولكنها تتحول إلى معركة ذات أهواء حين يكتب الدكتور طه حسين مقالة بمجلة « كوكب الشرق » يقول فيها : « إن المصريين قد خضعوا لضروب من البغض وألوان من العدوان جاءتهم من الفرس واليونان، وجاءتهم من العرب والترك والفرنسيين [٢]. وهذه العبارة مع حسن الظن بقائلها يمكن قبولها — بشىء من التحفظ — إذ لا يعنى العرب كقومية ، وإنما كمجموعة قدمت من الجزيرة العربية فى فترة بعينها وحكمت مصر قبل أن تستوطنها وتندمج مع أهلها . ولكن خصوم « طه حسين » — ولم تكن معركة الشعر الجاهلى قد خبا أوارها — لم يكونوا على شىء من ذلك؛ فارتفعت أصوات المعارضة والاتهام . ونكاد نجزم — من خلال تتبع ما كتب

(١) دراسات فى حضارة الاسلام ص ٣٥٧ ، والهامش ص ٤٠٥

(٢) قال ذلك سنة ١٩٣٢م — انظر « المعارك الأدبية » ص ١٧ وما بعدها .

حول قضية الأصول المصرية، وهل مصر فرعونية أو عربية؟ — أن المشتركين فيها كانوا يتحدثون أكثر مما يسمعون أو يفكرون ، ويريدون فرض وجهة نظر خاصة أكثر مما يناقشون ويحتجون ، فالدكتور زكى مبارك ينكر وجود الثقافة الفرعونية وصلاحيتها للحياة ، ويعلن سلامة موسى أن دماء الفراعنة تجرى فى عروقنا جميعا ، ومكرم عبيد يقول : نحن عرب فى مصر ولا نمجد الفراعنة إلا لأنهم عرب . ويتحدث محمد كامل حسين عن مصر اليوم غير ملق بالا إلى الأصول العرقية التاريخية ، فيقول : الحياة المصرية تختلف عن حياة العرب ، وللمصريين عقلية خاصة تختلف أيضاً عن عقلية العرب ، ويقول فتحى رضوان بالتلاحم التاريخى بين المرحلتين العربية الإسلامية وما قبلها ، ويتهكم سلامة موسى من الذين يظنون أنها دعوة للإحياء الاجتماعى الدينى .

وقد حمل الدكتور هيكل النصيب الأكبر فى هذه القضية ، وكان موقفه معتدلا وعلميا إلى حد كبير ، لكن غبار المعركة لم يترك مجالا للرؤية الواضحة المنصفة ، يقول [1]: « ليست الدعوة لدراسة تاريخ مصر الفرعونية مقصودا بها رد التاريخ على أعقابه ليصب فى منبعه ، ولا هى مقصود بها الإعراض عن دراسة تاريخ الشرق فى مختلف عصوره ، أما القول بأن الدعوة إلى إحياء الفرعونية فى الفن والأدب وما سواهما من ميادين الحياة إنما يقصد به إلى أن تحيا مصر اليوم كما كانت تحيا مصر الفراعنة فإنما ذلك محاولة المستحيل .... ولكن ثمة حقيقة ليست أقل من هذه وضوحا وقوة ، تلك أن كل حاضر لا يتصل بماضيه لا مستقبل له . لا أقصد إلا أن يتصل الروح المصرى الحديث بالروح المصرى القديم ، وأن

---

(١) من ملحق السياسة الاسبوعية سنة ١٩٣٣ وكلمات هيكل ذات صلة واضحة برواية الحكيم « عودة الروح » التى ظهرت قبل ذلك بعام واحد .

يستمد وحيه ، وأن يتابع هذا الوحى على تعاقب العصور من بعد حكم الفراعنة .. وما يخالجنى ريب فى أن كل اتصال بين روحنا اليوم وبين روحنا فى مختلف العصور يضاعف قوتنا وحيويتنا ، ويسمو بروحنا إلى مقام البقاء والخلود ».

ويقف هيكل عند مجرد الصلة النفسية بين مصر القديمة ومصر اليوم نتيجة لوحدة الوسط الطبيعي واستمراره [1] . وتقف دعوته بعيدا عن اللغة والدين بل والدم ، وتؤكد على ضرورة الوعى الحضارى بمصر المعاصرة، وذلك باكتشاف أعراقها وأصول عاداتها وفنونها [2] . وما نظن أن هذه الدعوة تجعله أو تجعل غيره فى موضع الاتهام ، وهو نفسه يعلن أنه كان على وشك تقديم عمل أدبى عن الحروب الصليبية باعتبارها مرحلة من تاريخنا، ويلفت النظر إلى البطالسة والرومان فى مصر . فالمسألة إذا ليست الفرعونية بمقدار ما هى الحضارة والتاريخ وتأثير الماضى – أيا كان – فى الحاضر . وهذا الاقتصاد والتحفظ هو الذى تطيقه شخصية هيكل القانونية السياسية ولا تطيق سواه ، فهو مع ثقافته الغربية وحسن فهمه لتطور الحياة الفكرية فى الغرب لم يكن من المبالغين فى الدعوة إلى الأخذ بأساليب الحياة الغربية . وسنرى من خلال « زينب » أن تمرده محدود ، وأنه وقف عند المطالبة بالحرية النسبية كحق الفتاة فى اختيار الزوج، وحق الفتى فى صياغة مستقبلة

---

(١) الدكتور محمد حسين هيكل : ثورة الأدب ص ١٣١

(٢) يعلق الأستاذ عمر الدسوقى على دعوة هيكل بقوله : من العجيب أن بعض أدبائنا فى مستهل هذا القرن حاولوا أن ينكروا العروبة مصر واسلاميتها وأن يدعوها إلى الوراء قرونا حتى تتعلق بأذيال الفرعونية متلمسين أسبابا واهية لذلك من مثل ما ضربه هيكل : الأدب الحديث حـ ٢ ص ٢٣٦ »

وبعد ... فلعلنا الآن ، وبعد هذا العرض السريع لأهم القضايا الفكرية التى أثيرت فى الثلث الأول من هذا القرن ، قد استطعنا أن نبرز ما أثارته من قلق فكرى وحيوية عقلية . وقد أدى ذلك فى مجموعه إلى خلق جو من البحث والتحليل والنظر يدفع بالأفكار والخيالات إلى استلهام الواقع أكثر مما يقرها على النظر إلى الخلف [1] . ولا نستطيع أن ننكر قيمة هذه المعارك الفكرية فى تمهيد الأرض أمام ميلاد طبيعى لرواية مصرية واقعية ، فقد كانت الدعوة إلى اتخاذ الشك منهجا وطريقا إلى التسليم خطوة نحو رفض الأحكام السلفية، وتجريدها من قدسيتها التى تكتسبها لالشىء إلا لمرور السنين . هذه النظرة النقدية وإن ارتبطت بالدراسات الأدبية والحضارية، خلقت الجو الصالح لنمو رواية نقدية؛ رواية واقعية لا تجعل همها النظر إلى الماضى بقداسة وتسليم ، وإنما تستلهم الحاضر، وإذا جعلت الماضى مجالا لاهتمامها فإنها تضعه تحت ضوء العقل ... ضوء النقد . وقد عكست هذه القضايا المثارة اهتماما بالصورة المعاصرة لمصر ، حتى أولئك الذين قالوا بوجود أمشاج من الفرعونية ماتزال متوارثة فى الشخصية المصرية المعاصرة إنما كانوا يلتفتون إلى هذا الماضى ليكون فى خدمة الحاضر . والاهتمام بالحاضر المعيش ملمح أساسى من ملامح الواقعية ، والنزعة إلى التحليل والتعليل وربط

---

(١) أسس « عبد الحميد حمدى » مجلة السفور (١٩١٧) لتكون داعية لما كانت تدعو إليه (جريدة) «لطفى السيد» وهذا واضح فيمن اجتذبتهم من الكتاب: هيكل وطه حسين ومنصور فهمى — وغيرهم ومن عنوانها الذى لا يعنى سفور المرأة مع أهمية تلك القضية فى ذلك الحين — وإنما هو السفور النفسى والعقلى المتمثل فى التحرر من التقاليد والأخذ بمناهج الحياة الأوربية فى شتى جوانبها وجعلها فى خدمة الشخصية المصرية .

الظواهر ملمح آخر من ملامحها لايمكن إغفاله أو التهوين من شأنه . والقول باستقلال الشخصية المصرية ، وامتياز الفكر المصرى والفن المصرى عن غيره ، والحديث عن مصر المستقلة ، وإن كان له طابعه السياسى، إنما هو إعلاء لشأن الإقليم « مصر »:الأرض والناس .. متميزين عن غيرهما ، وتلك خطوة نحو اختيار النموذج ذى الدلالة الاجتماعية الخاصة، لا المغزى الإنسانى العام، أو التاريخى الضارب فى الزمان .

ونحن لا نتعسف فى شىء حين نزعم أن هـذه القضية بالذات كانت وراء نشأة رواية واقعية ، سنراها تشغل توفيق الحكيم فى « عودة الروح » فيقدم لروايته بأبيات من كتاب الموتى، وسنراها تشغل عادل كامل فيكتب عن ثورة « إخناتون » الروحية ، ثم يقفز إلى مرحلته ليكتب عن « مليم الأكبر » ويعبر عن موقف خاص من استلهام الماضى وعودة التاريخ للحياة ، وإذا ذكرنا — على سبيل المثال — « هيكل » و « محمد فريد أبو حديد » و نجيب محفوظ فإننا سنجد البحث عن الجذور يشغلهم فى قصصهم كاشغل كافة الباحثين فى الحضارة ، وشغل الساسة والمفكرين .

ويحق هنا سؤال : لماذا أثيرت قضية العربية والفرعونية فى ذلك الوقت ؟ وهل كانت مصر بغير «هوية» أو تائهة الشخصية حتى يعكف الباحثون على الكشف عن أعراقها وتحديد طبائعها ؟ للمسألة جوانبها السياسية والتاريخية ؛ فقد صفيت الخلافة العثمانية ومصر تحت الاحتلال ، وحين خفت قبضة الأجنبى كان الطبيعى أن تثور قضية « الانتماء »، وأيضاً فإن «مصر» حجما وحضارة وتاريخا تملأ إطارها ،وليس من السهل «التهوين» من قيمة مرحلة من مراحل تاريخها ، ومن ثم تمثل هذه القضية أحد عوامل القلق المستمر عند بعض كتابنا

ومفكرينا ، ولكنها أخذت طابعها الحاد فى الثلث الثانى من هذا القرن حين كانت مصر على مفترق الطريق .

وقد يصح التنظير مع موقف أدباء القرن العشرين فى أوربا ، فالقلق والبحث عن هوية إنسانية ، والتنقيب فى ركام الحضارات القديمة للوصول إلى أساسها الصلب بقصد الاعتماد عليه هو ما يغلف مواقفهم الآن .

ومما هو جدير بالتأمل أن صانعى هذا التطور الفكرى فى الحياة المصرية وإعلاء شأن المصرية ينتسبون فى مجموعهم إلى الثقافة الفرنسية ، وأخصهم لطفى السيد و هيكل و عبد الرازق و طه حسين . وتقرر الدكتورة نعمات فؤاد عكس ذلك حين تقول إن مدرسة « المازنى » — وتعنى ذات الثقافة الإنجليزية — آصل فى المصرية من المدرسة الفرنسية ، وملامح المصرية فى المدرسة الأولى أقوى تميزاً وأسطع دلالة ، وهذه المدرسة وجهتها مصر إذا أنتجت أو نقدت ، وإذا نظرت إلى العرب فإنما تنظر إليهم بالعين المصرية تسجل حسناتهم وتقرر عيوبهم على السواء . أما المدرسة الثانية فأظهر ميلا إلى العرب وتحمساً لهم(1). ولسنا نعرف مصدراً أو دليلا يستند عليه هذا الحكم ، فاستخلاص الشخصية المصرية والاعتزاز بالانتساب لهذا الوطن كان من نصيب ذوى الثقافة الفرنسية ، وليس فى ذلك شيء من الفضل أو التمايز، وإنما سبقت الثقافة الفرنسية بالتأثير تبعاً لسير البعثات وحسن العلاقات السياسية، هذا وعلى حين نجد أول الحركة الروائية من أقلام استنبتت فى فرنسا ، وأول حركة التمصير — وله مغزاه — من عثمان جلال ذى الثقافة الفرنسية ، وأول رواية مصرية حقيقية من وحى الأدب الفرنسى ، نجد الأستاذ « جب »

---

(1) أدب المازنى ص ١١٥ .

يقرر أن المازنى فى « ابراهيم الكاتب » فشل فى كتابة رواية مصرية بالمعنى الحقيقى[1] . ولا نظن أن « سارة » قصة مصرية بالمعنى الحقيقى لهذه الكلمة ، وكان علينا أن ننتظر طويلا حتى نلتقى بعادل كامل ونجيب محفوظ ليصدق هذا الحكم الذى لايصلح المازنى دليلا عليه ، وهو أنه آصل فى المصرية ومعه مدرسته الإنجليزية،من ذلك الفريق الذى خاض التجربة الرائدة فى البحث عن ذات متميزة فكراً وأدباً ،وأعراقاً .

(٣)

ومن أخطر القضايا التى ارتبطت بمرحلة التجديد الفكرى قضية حرية المرأة ، وهى ذات وجه اجتماعى غالب ، بعكس القضايا السابقة ذات الطابع التاريخى والحضارى . ومنذ عهد إسماعيل والمرأة المصرية تحاول أن تكتسب لنفسها مواقع عمل جديدة خارج جدران البيت احتماء بمبدأ « مصر قطعة من أوربا »،ولكن هذه المحاولات لم تحقق نجاحاً ملحوظاً لتخلى العامة والخاصة أيضاً— من الرجال — عن مساندتها ، وإن كان « تخليص الإبريز » قد سبق فعرض صفحات عن حياة المرأة الأوربية ومقدار ماتستمتع به من ثقافة واستقلال فى الشخصية،فإن هذاالعرض لم يؤد إلى أكثر من التفكير فى فتح بعض مدارس للفتيات فى عهد إسماعيل،ولا نظن أن متخرجات هذه المدارس استطعن إثبات وجودهن فى مجال الحياة العامة ؛ لأن هذا المجال كان محاطاً بسور صلب من الرجال . ويمكن أن نلاحظ ماأدى إليه وجود المرأة الشامية المهاجرة إلى مصر من حركة نسائية واضحة وإن ظلت فى حدود الكتابة الأدبية للعجز عن الاندماج فى البيئة الاجتماعية . وفى أواخر القرن الماضى كان التأليف النسائى

---

(١) دراسات فى حضارة الإسلام ص ٣٩١ .

من الشعر والنثر ظاهرة ملحوظة فى الجرائد السيارة ، « بيد أننا (بالنسبة للنساء) لم نطلع على جريدة أو مجلة نلن لها الامتياز باسمهن قبل القرن العشرين ، غير مجلة « الفتاة » التى ظهرت فى مصر فى ٢٠ نوفمبر من السنة (١٨٨٢) لصاحبة امتيازها هند نوفل ثم مجلة « مرآة الحسناء » للسيدة مريم مزهر وكان أول صدورها فى مصر سنة ١٨٩٦ ثم مجلة « أنيس الجليس » لإلكسندرا أفيرينو ، ظهر أول عددها فى الاسكندرية فى غاية كانون الثانى من السنة ١٨٩٨ وتبعتها فى الحقبة التى نحن بصددها مجلة « السيدات والبنات » للسيدة مارى فرح ، نشرتها أيضاً فى الاسكندرية فى أول أبريل من السنة ١٩٠٣ ثم « فتاة الشرق » للسيدة لبيبة هاشم سنة ١٩٠٦ فى مصر وهى لاتزال ثابتة إلى الآن» [١] .

وبهذا يمكن أن يقال إن تلك البداية هى التى مهدت لإمكان تقبل دعوة قاسم أمين التى ظهرت فى أوائل هـذا القرن بدرجة ما . وقد كانت المرأة الشامية المهاجرة — لأسباب عديدة ومعروفة — أكثر ثقافة وتحرراً من المرأة المصرية . ولقد عثرنا على نسخة قديمة للرواية المسرحية « الحاكم بأمر الله » التى ألفها إبراهيم رمزى ومثلها « جوق » الأستاذين « أبيض وحجازى » فى دار الأوبرا سنة ١٩١٥ ، وفى صدر المسرحية أسماء المثلين والمثلات . أما السيدات ألمزا ستانى و إبريزا ستانى و مارى كفورى و متيل نجار فواضح أنهن لسن مصريات فى هذا المجال أيضاً .

وقد ارتبطت الدعوة إلى تحرير المرأة بشخص قاسم أمين (١٨٦٥ —

---

(١) لويس شيخو اليسوعى : تاريخ الآداب العربية فى الربع الأول من القرن العشرين ص ٨ ، وقد صدر سنة ١٩٢٦ .

١٩٠٨) الذى كان قاضياً ، فدافع عن موقفه بنزاهة ومنطق ، مستعملا كل حجة ، ولكن الدسائس السياسية أفسدت عليه ما كان يمكن أن يصنع من تأثير مباشر ، ومع ذلك فإن دعوته أخذت تتفاعل على مهل ، فتشربتها النفوس بمساعدة عاملين لا يمكن إغفالهما : احتلال مصر وما أعقبه من يأس وتمزق ... ثم ظهور مصطفى كامل ودعوته الشابة إلى مصر جديدة وفتية . ويركز الأستاذ « جب » اهتمامه على أسلوب قاسم أمين بوضوحه وسلاسته[1] ، ولكن الجدير باهتمامنا هو ما آل إليه موقف المرأة ، أو موقف المجتمع من المرأة ، باعتبار هذا الموقف من المؤثرات التى لا تنكر فى اكتشاف الفن الروائى وتقريبه إلى الواقع .

وإذا كانت دعوة قاسم أمين إلى الاعتراف بالمرأة ككائن مستقل له ذاته وإرادته ومسئولياته وشعوره الخاص لم تثمر فى حياته على نحو ما كان يشتهى ، فإنها أخذت تسرى إلى أن هبت مصر سنة ١٩١٩ فاقترنت الصحوة السياسية بالحرية الاجتماعية والتحرر الفكرى بدرجة ما — فسمح للنساء بالخروج فى مظاهرة للاحتجاج على نفى سعد زغلول . ويمكن اعتبار ذلك اليوم الذى تعرض فيه النساء لرصاص جنود الاحتلال بداية حقيقية لإحساس المرأة المصرية الحديثة بذاتها ، وسعيها — لا سعى الرجال من أجلها — إلى تأكيد وجودها الخاص .

ولكن ما علاقة هذه القضية بالفن القصصى بعامة ، وبظهور الواقعية بخاصة؟ سنجد الجواب عند القصاص الناقد « فورستر » الذى يحصر الحقائق الرئيسية فى حياة البشر فى خمس : الميلاد — الطعام — النوم — الحب — الموت . وعندما

---

(١) دراسات فى حضارة الاسلام ص ٣٣١ .

يصل إلى عنصر « الحب » فانه يلاحظ بحق أنه يشكل قدراً هائلاً فى الروايات « وقد تتفقون معى أنه سبب لها أذى أكثر مما نفعها ، إذ جعلها تتسم بالرتابة ، ولكن لماذا أصر الروائيون على نقل هذه التجربة خاصة فى جانبها الجنسى بتلك الوفرة ؟ إنك إذا ما فكرت فى رواية تخلقها من العدم فسوف تفكر فى اهتمامات الحب ، تفكر فى رجل وامرأة يريدان أن يتحدا وقد ينجحان فيما يبغيان ، ولكنك إذا ما فكرت فى حياتك أنت أو فى حياة مجموعة من أصدقائك ، فان هذا التفكير سيترك لديك انطباعاً مختلفاً وأكثر تعقيداً »[1] . ويبدو « الحب » فى هذا الاقتباس معوقاً أكثر منه قوة دافعة فى طريق رواية واقعية . وملاحظة فورستر حقيقية ، والدليل عليها قائم فى ذلك النتاج الروائى الضخم القائم على مشكلات العاطفة بين الرجل والمرأة وهذه الضخامة لا تعكس النسبة الحقيقية (لحجم) المشكلات العاطفية على مستوى الواقع ، ومن ثم فالرواية التى تستمد من الواقع تجد ذاتها من نوازع الإنسان المتعددة ، أما الرواية المتخيلة فإن أول ما يتبادر إلى ذهن كاتبها هو المشكلة العاطفية ويرى فورستر أن هناك سببين وراء انتشار الحب حتى فى الرواية الجديدة : « أولهما أن الروائى حين يتوقف لرسم شخصياته ويبدأ فى خلقها فان الحب فى أى مظهر من مظاهره — إن لم يكن فى كلها — يصبح مهما فى تفكيره ، ودون أن يعمد فى ذلك فإنه يجعل شخصياته تتسم بحساسية تجاهه ، مما يسبب لهم متاعب كبرى فى حياتهم ، وستجد حساسية الشخصيات الدائمة تجاه بعضها حتى عند الكتاب الذين يدعون بالأقوياء أمثال فيلدنج ملحوظة جداً ، وليس لها من نظير فى الحياة إلا عند أولئك

---

(1) Aspcts of the Novel, P : 61

الذين لديهم فراغ كبير ... وثانيهما أن الحب مثل الموت يعتبر مناسباً للروائى حين يمكنه من إنهاء روايته بطريقة منطقية ومقبولة[1] » . الاهتمام بالحب — أو بالمرأة والرجل — فى الرواية إذاً ليس مصدره الوحيد البحث عن الأسهل، أو الإغراق فى التخيل ، لكنه أسلوب ، وحبكة ، وشكل ، يمنح الكاتب مزيداً من القدرة على الغوص فى النفس البشرية فيما هو مشترك بين الناس جميعاً ، ثم إنه يسهل الحصول على حبكة مقبولة حين يمنح الكاتب تعليلا منطقياً مقبولا — على مستوى عام — لتسلسل الحوادث ، ثم هو أخيرا يصلح كخاتمة لحوادث الرواية ، حين يتم له الانتصار أو تلحق به هزيمة نهائية . إنه — كما رأى فورستر — كالموت ؛ لا مقب له .

ومن الطريف حقاً أن يدخل المازنى مع هيكل فى حوار حاد حول معوقات ظهور رواية مصرية فينكر المازنى أن تكون المرأة — أو الحب — هى السبب ، ويصف الزعم بأن الرواية يجب أن تدور على العاطفة بأنه « هستريا لا أكثر ولا أقل »[2] ثم نجده — المازنى بالذات — لا يكاد يبارح موضوع الحب فى رواياته بخاصة . ويعبر يحيى حقى عن ضيقه تجاه اختفاء المرأة من الحياة العامة ومن ثم من الروايات ، مما يجعل مجال الابتكار والتصوير محدودا أمام القصاص المصرى ، ويكشف عن خطر هذه الظاهرة بالنسبة لمسار الرواية المصرية ، « فلم يبق أمام المؤلفين — الذين يريدون أن تكون قصصهم واقعية — إلا أن يكتبوا قصصاً يدور معظمها حول بعض شخصيات غريبة ، وتقع القصة تحت خطر اعتبارها مجرد وصف أشخاص[3] ».

(١) السابق نفسه .
(٢) أنظر مقدمة روايته : ابراهيم الكاتب .
(٣) خطوات فى النقد ص ١٦ .

ولكنه يطرح القضية للمناقشة مرة أخرى ، ويحاول أن يجد فيها ثغرة — وهو القانونى القديم — يدين منها القصاصين فيتساءل : « ولكن هل خرجت المرأة حقاً عن حياتنا ؟ أليس يكفى أن تفتح إحدى الجرائد فتجد ما لا يحصى من الحوادث التى يكون للمرأة أكبر الأثر فيها ؟ وإننا لا نريد الاتجاه للإباحية ولا قصر القصة التى تكون بطلتها امرأة ساقطة فاجرة ، ولا نريد من القصة أن تنم عن « حوادث المحافظة » ولكننا بعد هذا نصادم أينما ذهبنا بحوادث تثبت وجود سلطان المرأة ، وإن اختفت وراء الستار . ثم ماذا ؟ ألسنا شرقيين نعيش فى أجواء من الإحساس الرقيق والميل إلى التأثر السريع ؟ فأمام الأدب المصرى أن يكشف عن روح المرأة المصرية كما هى ، ولسنا نرضى أن يظل خالياً منها ، ونقرأ عنها فى أمثال بيرلوتى وغيره ، وعلى فرض أن المرأة مختفية حقا ، فليبين الأدب المصرى تأثير هذا الاختفاء على المجتمع وأخلاقه ، وهذه مهمة ليست قليلة الخطر[1] » . ويلاحظ أن بين الرأى الأول — ليحيى حقى — والثانى ثلاث سنوات . ودوافع الحياة عديدة ومتشابكة ، وتستطيع أن تصنع مئات من الروايات الناجحة ، لكنها — والحالة هذه — لا تحتاج إلى كاتب مبتدىء أو جيل محدث ليس وراءه تراث راسخ فى المجال الروائى ، ذلك أن المرأة ، وما يمكن أن تصنعه من تأثير إيجابى — لا سلبى — تسهل مهمة القاص على نحو ما أوضح فورستر . فلو حاول الروائى المصرى أن يصور أثر اختفاء العنصر النسائى — على حد تعبير حقى — على المجتمع لجاءت الرواية منطقية جافة مقتضبة ، تفتقد الحيوية والعمق والتنوع بسبب من ضعف التناول الفنى وسطحية التحليل الذى لا يستطيعه غير الراسخين فى هذا المضمار ، ولا يغطى على هذا الضعف

(١) السابق ص ٦٠ ، ٦١ .

إلا التغنى بالعواطف أو وصفها .

وقد ضاعف من مشكلة اختفاء المرأة من المجتمع المتحرك العامل ، أنها فى محبسها كانت وراء جدران أخرى مرئية بوضوح لهذا الجيل الرائد ،هى جدران الجهل . لم تكن نسبة القارئات تمثل قدرا معقولا لتشجيع الرواية والإقبال عليها والاهتمام بها ، على نحو ما كان يجد « ريتشاردسون » من نساء مجتمعه ، فكان هذا حافزا من حوافز التصاقه بالواقع الاجتماعى لقارئاته ، ومحاولة التعبير عن مشكلة تشغل بال العدد الوفير منهن .

إننا وقد نظرنا إلى المرأة من زاوية واحدة — هى زاوية الاهتمام بها فى ذاتها — لانكون قد اكتشفنا بعدُ العلاقة بين مكانة المرأة الاجتماعية وظهور الرواية الفنية ذات الطابع الواقعى . سنستعير مرة أخرى تجربة الذين سبقونا فى هذا المضمار ، وننظر إلى هذا الموضوع من خلال رؤية « إيان وات » ، وتعليله لاكتشاف الرواية الإنجليزية فى منتصف القرن الثامن عشر لدنيا الواقع وقربها منه ، ورفضها الأسلوب الكلاسيكى المصنوع ، والاستغراق الرومانسى بمخاطراته المبالغة أو عواطفه المسرفة . فقد ربطت مدام دى ستال حقيقة أن القدماء لم يكن لديهم روايات بحقيقة أخرى هى انحطاط المكانة الاجتماعية للمرأة ، فالمجتمع الكلاسيكى يعطى أهمية قليلة نسبيا للعلاقات العاطفية بين الرجال والنساء ،وإنها لحقيقة مؤكدة أن اليونان والرومان الكلاسيكيين كانوا يعرفون القليل عن الحب الرومانسى فى عرفنا ، والحياة العاطفية عامة لم تنل شيئا من الاهتمام أو القبول الذى نناله فى حياتنا الحديثة ، وفى أدبنا [1] ... وفكرة أن الحب بين الجنسين يعتبر القيمة السامية للحياة على الأرض ، استقرت بظهور حب العذريين فى القرن

---

(١) The Rise of the Novel, P. 140

الحادى عشر ... والحب العذرى على أى حال لا يستطيع بمفرده إعداد نوع العقدة التركيبية البنائية التى تتطلبها الرواية ، إنه فى الأصل أحلام فراغ ابتدع إمتاع السيدة النبيلة ... إنه يخص مجتمعا يعيش فى فراغ وفى جو عاطفى حيث يوجد الفرد والعالم الخارجى بقوانينه الفعالة وعقوباته الدينية . . وكنتيجة لذلك فان ألوان الأدب التى عالجت الحياة اليومية فى العصور الوسطى لم تلق الاهتمام إلى الحب العذرى ،وصورت النساء كجنس يوصف بالطمع الشهوانى ، بينما — فى الناحية الأخرى — نجد كتاب وشعراء الرومانسية الذين عالجوا الحب العذرى يصورون شخصياتهم كمخلوقات ملائكية ... ولهذا فإنه فى الرومانسية بينما يساعد الحب العذرى على إعداد البداية والنهاية التقليدية ، نجد أن متعة السرد الرئيسية تكمن فى العوائق التى يتغلب عليها النبيل من أجل سيدته ، وليس فى تطور علاقة الحب نفسها[1] .

ليس مجرد وجود المرأة كافيا — إذاً — لخلق رواية واقعية — إنها موجودة قبل التعبير الفنى — ولكن مكانة المرأة الاجتماعية ، أو بتحديد أكثر : حرية المرأة وبخاصة فيما يتعلق بأمور الزواج والعمل هى التى تقرب الرواية من الواقع ، ولهذا لم تظهر فى ظل الكلاسيكية ، على حين ظلت فى فترة العواطف العذرية خاضعة لمنطق الفرسان فى المغامرة والإعلاء من شأن العاطفة والتسامى بها ، هذا فى الوقت الذى هبط فيه الأدب الشعبى بقيمة المرأة ، كما هبط بها القصص الشعبى فى أدبنا فغلب على هذا القصص الشعبى الطابع الهجائى للمرأة ، وغلب على قصص العذريين طابع المبالغة والمخاطرة ،حتى صارت متعة السرد الرئيسية تكمن فى العوائق التى يتغلب عليها الفارس المحب من أجل سيدته ، وليس فى تطور علاقة الحب نفسها .

(١) السابق ص ١٤١ .

وتربط الدكتورة فاطمة موسى بين نشأة الرواية وظهـور الطبقة الوسطى[1] ، وتعقب على ذلك بقولها : إن اقتران ظاهرة ما بظاهرة تاريخية أو اجتماعية معينة لا يمكن أن تثبت صحته إلا بتفصيل دقيق للظروف الخاصة بهذا الفن بالذات[2] . ومع هذا فاقتران الظواهر وتبادلها التأثير والتأثر أمر مشهود وتعليل مقبول . وخلاصة القـول أن الرواية الفنية ، وهى الرواية ذات الطابع الواقعى ، وجدت حين كسبت المرأة قيمة خاصة واعترف بحقها فى الحب، وصارت اجتماعياً تتمتع بمكانة قريبة — إن لم تكن مساوية — لمكانة الرجل . وليس من قبيل المصادفة أن أول رواية استحقت هذا الاسم « باميلا » قامت على قصة حب فى رسائل يتبادلها سيد مع خادم فى بيت والدته ، يريدها كما ينظر إليها من عل، وتريده كما تنظر إليه فى مستوى واحد معه ؛ تريده زوجاً كما كانت « جوزيف أندروز » تقوم على عكس مشكلة باميلا ، حيث تحاول امرأة إغواء رجل دونها مكانة ، وفى استعارة اسم « يوسف » كفاية .

والظاهرة — على أى حال — أعظم وأكثر تشـعباً من أن ترد إلى عامل واحد ، وبهذا يمكن أن نقول : إن المرأة فى المجتمع الإنجليزى كانت قد أخذت مكانها وحريتها بفضل التطور الصناعي ، ونمو الطبقة المتوسطة أيضاً . وكذلك ليس من قبيل المصادفة أن أول رواية عربية استحقت هذا الاسم قامت لتدافع عن حق المرأة فى الحب ، ولتتهم المجتمع بظلم النساء ، بل يراها البعض

---

(١) وقد سبق «كتل» إلى هذا الرأى . انظر :
An Introduction to the English Novel, P: 23
ونضيف إلى ذلك اتساع القاعدة القارئة من النساء خاصة .

(٢) بين أدبين ص ١٤ .

ترديداً لآراء قاسم أمين ودعوته لتحرير المرأة[1] . وإذا كان «إيان وات» حاول أن يربط بين تاريخ الرواية الإنجليزية وتاريخ العلاقة بين الرجل والمرأة، وتصــور الرجل للمرأة فى ذلك المجتمع ، فإننا وبغير تعسف إذا ألقينا على فننا الروائى نظرة ، سنجده يجرى مع المنطق نفسه إلى حد بعيـد .

وربما يحسن أن نختم هذه اللمحة السريعة عن دور المرأة فى نشأة الرواية الفنية، وأثر ذلك فى القرب من الواقع، واختفاء رواية المغامرات والإسراف العاطفى، نختمها بعبارة لتوفيق الحكيم تؤكد نظرتنا ، كما تضعنا مباشرة أمام مشكلة أخرى كان لا بد أن تذلل قبل ظهور رواية واقعية بالمعنى الحقيقى . يقول الحكيم: إن سفور المرأة فى مصر قد سبق سفور الأديب، من أجل هذا نرى أن جانباً كبيراً من أدبنا الحديث ما زال أدباً « حبيساً » تفوح منـه رائحة الحجر المغلقة ، أدب صناعة، أدب « علب محفوظة » من التعبيرات المستعارة والأساليب و الدراسات المستخرجة من خزائن الأقدمين[2] .

(٤)

لقد مثلت هذه « التعبيرات المستعارة ، والأساليب المستخرجة من خزائن الأقدمين » عقبة لا يستهان بها أمام رواد الواقعية الأول ، ذلك أننا جبلنا على المبالغة فى العناية بالأسلوب وتجميله، والإسراف فى تنميقه بدرجة تحول بين التعبير — الذى يبدو غاية فى ذاته — وإبراز ما يتضمن من أغراض وما يصور من مشاعر . والحق أن الأديب الصادق — والصدق هنا بمعناه الفنى لا الأخلاق —

(١) الدكتور شوقى ضيف : الأدب العربى المعاصر فى مصر ص ٢٣٩ .

(٢) تحت المصباح الأخضر ص ١٠٥ .

سيكون مشغولا عن تصيد هذا البهرج الزائف الذى يثقل به كاهل لغته . ولكن مشكلة التعبير تتعدى — أو هى تعدت بالفعل — الوقوف عند حد التقعر — فى مقابل البساطة — إلى لغة الكتابة ، وهل تكون الفصحى أو العامية ؛ إلى الخط الذى تكتب به وهل يكون العربى أو اللاتينى ؟ وإن كانت هذه الأخيرة لا تتصل بموضوعنا ، فضلاً عن إسرافها فى الشذوذ ، ومجانبتها لمنطق التاريخ ومنطق اللغة فى ذاته ، وقلة المنادين بذلك . لم تجن اللغة العربية شيئاً يذكر مع تأسيس الدولة الحديثة ، فقد كانت هذه الدولة ذات طابع حربى ، وكانت الرياسة والأعوان من غير المصريين دائماً وغير العرب غالباً ، وفائدة اللغة من البعثات جاءت عرضاً حين عادت هذه البعثات وبدأت حركة ترجمة نشطة،ما لبثت أن توقفت مع ركود الدولة ، حين ولى أمورها عباس الأول ، ولكن النشاط ما لبث أن عاد مع « إسماعيل » الذى أراد أن يمنح مصر رداء أوربياً ، فازدهر المسرح وتعددت الصحف ، وأهم من ذلك عربت الدواوين بعد أن كانت تركية اللغة ، وكان الهدف السياسى وراء تلك الخطوة الاستقلالية عن الباب العالى. فظروف المرحلة كلها كانت تسمح بل تدفع إلى وجود أمثال فارس الشدياق — وبخاصة بعد نزول « الأفغانى » إلى مصر — الذى سخر من لغة عصره الأدبية سخرية مرة،وصب غضبه على السجع بخاصة،واعتبره كالرجل من خشب بالنسبة إلى الماشى ، من توكأ عليه ضاقت أمامه مذاهب القول ، وحمله معانى لم يردها وقوافى لا يرتضيها [1] .

---

(١) الساق على الساق ص ٤٧ وقد تجاوز جهده فى التجديد بعامة جانب اللغة إلى وضعه هذا الكتاب على صورة قصصية وتجريده شخصية الفارياق، كما تضمن الكتاب بعض المقامات . انظر « أحمد فارس الشدياق » لمحمد عبد الغنى حسن ص ١٢٩ والمراجع المذكورة بها .

وفى مجال التحدث عن أسلوب نثرى يستطيع أن يكون وعاء أو شكلا لصور واقعية ، ليس من السهل أن نتجاهل عبد الله نديم ؛ ذلك الذى منح الثورة العرابية بقدر مامنحته ، وأسماء الصحف التى أشرف عليها تعكس موقفه من مشكلة لغة التعبير ، فهناك فى مرحلة الإعداد للثورة « التنكيت والتبكيت » حيث كان بحاجة إلى التأثير السريع فى الطبقات الشعبية وإعدادها لقبول المخاطرة والتحدى ، ثم كانت « الطائف » وهى أرقى لغة ، لسان حال الثورة ، أما بعد الثورة فقد صار « الأستاذ » وسيلته المتحفظة والعاقلة الإرشاد والتأثير العميق. وقد كانت جرأته مائلة فى اختيار لغة ساذجة عامة — أو قريبة منها — فى تلك الصور الفنية أو المشاهد — التى يمكن أن تسمى قصصا قصيرة على سبيل التجوز — والتى كان ينشرها فى « التنكيت » فى قالب حوارى بين زعيط ومعيط ، يعقبهما « الناصح » بلغة مصنوعة نوعاً ـ ليركز العبرة فى الحدث. ولا نشك فى أن القاضى محمد عثمان جلال فى ترجمته لأمثال لافونتين وكوميديات موليير وغيرها إلى اللهجة العامية ، كان يكمل ما بدأه النديم . وإذا كان إيثار الأسلوب السهل عند النديم بدافع ثوريته فان الحياة السياسية المصرية قد استمرت كقوة محركة على ذات الطريق ، فمن الحق مالاحظه الدكتور طه حسين من أن الخصومات السياسية قد يسرت اللغة تيسيرا غريبا ، ومنحت العقول حدة رائعة ونفاذا بديعا ، وأحدثت أو أحيت فى النثر العربى فن الهجاء[1] ولا نستطيع أن نغفل صلة الهجاء السياسى بالتيار الواقعى الروائى فى مصر ، والمرحلة الواقعية فى أدب نجيب محفوظ الروائى تقدم خير دليل على ذلك ، ومن قبله محاولة عادل كامل و أحمد زكى مخلوف ، كما سنرى هذا فى مكانه والجدير بالملاحظة

---

(١) أنور الجندى : المحافظة والتجديد فى النثر العربى المعاصر ص ٣٩٨ .

هنا أن النديم و عثمان جلال فى استعمالهما للعامية لم يتعصبا لهذا الاستعمال بل لم يحتجا له بقدر ما اعتذرا عنه ، بأنهما مدفوعان إلى ذلك لتقريب المعانى إلى العامة .

لكن هذه القضية ما لبثت أن وجدت من يدعو إليها ويحتج لها ويلتمس الأسانيد . وربما بدأ ذلك فى ظل بعض الموجهين الأجانب لحركتنا التعليمية مثل « ولكوكس » ، ولكن لطفى السيد كان أول الداعين إلى تفصيح العامية على أساس من موقفه العام فى الاعتزاز بالمصرية، ورغبته فى امتيازها وإخصابها من خلال بناء داخلى وهو يرى أن العامية أكثر ثراء وحياة من اللغة الفصحى، وقد سمى دعوته : « تمصير اللغة العربية » ودعا إليها فى الجريدة (١٩١٣) ، وحجته أن العربية واسعة فى القاموس ضيقة فى الاستعمال، «ولا أرانى أعرف سببا لهجر المألوف المشهور إلى ابتكار غيره إلا حب الإغراب»[1]. وقد شبت على أثر ذلك معركة تذكر بتلك المعارك التى عرفنا عنها نبذه فيما سبق. ويمكن أن نرصد حولها هذه الاتجاهات : أولها هذا الاتجاه الشاذ الذى يدعو إلى ترك اللغة العربية تركا تاما واستعمال لغة أخرى . وقد حمل لواء هذا الرأى سلامة موسى[2] ، وكتاباته حول قضايا اللغة لا تدل على فهم أصيل لتاريخ العربية أو منطق التطور اللغوى العام ، مما جعله عرضة للتخبط ومحلا للاتهام . والجزء الوحيد الذى أثمر من دعوته هو حملته على الإغراب والتقعر، وقد جعل من « الرافعى » هدفا لتجريحه، وسخر من أسلوبه وسمى هذا الأسلوب بالمطهم ذى المعانى الجوفاء[3] . ويجرى فى تيار هذه الدعوة — وإن كان أقل مغالاة — عبد العزيز فهمي الذى دعا فى

---

(١) الدكتورة نعمات فؤاد: قمم أدبية ص ٤٤ ؛ أنور الجندى: المعارك الأدبية ص ٧٤.

(٢) انظر : البلاغة العصرية ص ٢٣ .

(٣) سلامة موسى: الأدب للشعب ص ٢١ .

تقرير رفعه إلى المجمع اللغوى لاستبدال الحروف اللاتينية بالحروف العربية كما فعلت تركيا. والدعوتان كلتاهما لم يتحقق لهما أى قدر من النجاح. أما الاتجاه الثانى الذى لم يكن أقل إخفاقا فهو ذلك الاتجاه الذى مازال يعبد اللغة ويعتبرها غاية فى ذاتها ولا يتصورها إلا فى وشيها وحليها كما عهدت فى عصور الضعف ، ويمثل هذا الاتجاه ناصيف اليازجى فى « مجمع البحرين » وكذلك شكيب أرسلان ، وفى مصر يمثله محمد توفيق البكرى و مصطفى صادق الرافعى لحد ما، وآخر تأثير له نستطيع أن نلتمس بعضه عند محمد سعيد العريان . أما الاتجاه الذى ساد واستقر ، لأنه مع التطور المقبول فهو اتجاه الدعوة إلى الصدق والبساطة فى التعبير ، حمل لواءها هيكل متطورا بدعوة رائده لطفى السيد إلى تفصيح العامية ، وطبقها فى روايته الأولى «زينب» ،وأقره طه حسين وكان «الأيام» ، أول نتاجه الفنى ، معجزة أسلوبية . وإذا كان هيكل قد رخص لنفسه فى استعمال كلمات عامية فإنه كان حريصا على استدامة الأسلوب الفصيح فى صورته الموروثة «لتبقى حياة اللغة متصلة على العصور» .

ويبدو أن المنفلوطى أراد أن يسهم فى المعركة حين احتدمت فى أعقاب ثورة ١٩١٩ فحمل على الأساليب العجمية المتأثرة باللغات الأجنبية ، وحاول أن يضع تعريفا للبيان،فجعل اللغة مجرد أداة توصيل « بين متكلم يفهم وسامع يفهم ، وبمقدار تلك الصلة من القوة والضعف تكون منزلة الكاتب من العلو والإسفاف [١] » . وسنطرح جانبا مدى تحقق هذا الإدراك النظرى فى أدب المنفلوطى ، وإن كنا سنجده محققا فى فئة عريضة من أدباء جيله ، ويمكن أن

---

(١) النظرات جـ ٢ ص ٤ .

يقال بإجمال: إن المنفلوطي قد فهم الصدق والبساطة في حدود هجر الكلمات الغريبة والتراكيب الغامضة، ولم يفطن إلى مايحتمه الصدق من الاقتصاد في التعبير، ودقة في اختيار اللفظ، ومعاناة في الوصف والإحساس. فالذى لانشك فيه أن قضية التجديد اللغوى لم تكن تجد أساسها في محاربة الألفاظ المعجمية التي فقدت الحياة وحسب، وإنما تتجاوز ذلك إلى التعبيرات الغامضة، والأساليب الفضفاضة البعيدة عن الدقة والتحديد. وتلك هي نقطة الضعف في لغة المنفلوطي بخاصة التي استوجبت نقد المازني في « الديوان »، فيعلق على قول أحدهم بأن في أسلوب المنفلوطي « حلاوة » بأنه لو قال فيه « نعومة » لكان أقرب للصواب ولو قال « أنوثة » لأصاب الحز. ويقول عن المنفلوطي وكتاباته: إنه ذاهب مذهب التخنث في كتابته، ملفق مستحيل التلفيقات، وأنه يعالج التأثير بالتطرى، والرخاوة في العاطفة المتكلفة والإحساس المصطنع وبالغلو والتأكيد في صوغ الكلام [1].

وعلى الطرف الآخر سنجد « العقاد » ينكر على ميخائيل نعيمة في مقدمة غرباله ترديده لقول جبران: لك لغتك ولى لغتى. وينكر عليه دعوته إلى إطلاق الحرية في الاشتقاق والتصريف وعدم الوقوف عند الصيغ المسموعة والمقيسة. وقد اعتمد رد العقاد على حجة مستمدة من طبائع اللغات، وهي أنها تشتمل على عناصر ثابتة وعناصر تقبل التطور، والجانب القاعدى من العناصر التي لايجوز العبث بها بدعوى تطويرها. وموقف نعيمة يختلف اختلافا جوهريا عن موقف المازني الذى أباح لنفسه استعمال كلمات شائعة في عاميتنا، وكان الظن أنها غير صحيحة، ولكنه ببحثه كشف عن أصالتها في

(١) الديوان جـ٢ ص ٧ ومابعدها.

العربية ، فلم يجد — على ماقال — مسوغا لهجر هذا الصحيح المأنوس إلى الحوشى أو غير المألوف أو النابى ، ومادامت اللفظة قد استطاعت أن تحيا على ألسنة الناس فإنها أحق بالاستعمال من أخرى عجزت عن الحياة فدفنت فى المعجمات ، وفى اللغـة — كما فى الأحياء — يبقى الأصلح لا الذى يظنه المتحذلقون الأفصح ، وليس المعول فى الفصاحة على القدم ، بل على الوفاء بحاجة التعبير بالقوة المطلوبة أو الجمال المنشود ، وسهولة التلقف للمعنى وسرعة التأثر به .

وإننا لنلاحظ اليوم — ويبدو أننا سنظل لفترة أخرى مقبلة نلاحظ — أن الرأى يختلف حول مدلول الصدق والبساطة ، وسيظل الانقسام قائما فى لغة التعبير الأدبى ، وإذا كان هـذا الازدواج اللغوى قد أدى إلى وجود تراثين متمايزين ، فاستتبع ذلك تبلبلا فى تصوير المشاعر والتجارب ، ولعل مانشكو منه وهو بعد الأدب عن الحياة إنما يرجع إلى هـذا التبلبل ؛ فإننا نربط ظهور الرواية الواقعية باكتشاف الأسلوب الصادق والأصيل فى معناه السليم ، ذلك الأسلوب الذى يستطيع أن يحمل التجربة ويؤديها على ماهى عليه فى الخارج دون أن يمر بالمعاجم اللغوية ، فينبش فى طياتهـا عن الغموض أو الزينة السطحية ، أو يمر بالخيال الثائر فيثقله بالعبارات المبهمة والمعانى الضبابيـة ، ولم يكن مقدرا للرواية الواقعية أن تظهر قبل ذلك بأى حال ، لأنها — وبعبارة موجزة — لو استعملت غير تلك اللغة فإنهـا ستخرج من حظيرة الواقعية ، فهذا الاستعمال يفقدها أول مقومات الفن الواقعى .

(٥)

وإذا كنا لانريد أن نثقل كاهل هذه الدراسة بالأرقام ، فإنه لامفر من أن نعرف مثلا أن ميزانية التعليم سنة ١٨٦٥ لم تزد عن اثنين وتسعين ألف جنيه ،

وأن ازدياد المدارس الابتدائية فى عهد إسماعيل إلى خمسين مدرسة ، كان يعد من علامات الازدهار . ومما هو جدير بالملاحظة أن المدارس الأجنبية فى الفترة ذاتها بلغت سبعين مدرسة ، وقد استطاعت هذه المدارس الأجنبية أن تكسب رضاء الحكومة ومساعدتها ، وأن تجذب إليها بعض أهل البلاد [1] . وهذا الإحصاء يؤكد أن الازدهار فى التعليم كان نسبيا ، وأن الكثرة الغالبة كانت ماتزال وراء أستار الأمية . ويؤكد من وجه آخر أن الازدهار قد ارتبط بازدواجية نظام التعليم فى مصر ، مما كان مصدرا دائما لقلق المثقف المصرى ، فهناك العائدون من البعثات، ومتخرجو المدارس الأجنبية ، وإلى جانبهم نجد متخرجى الأزهر والمعاهد الدينية . ومن الطبيعى أن يحدث الاحتكاك بين الفريقين ، وأن يستمسك كل فريق بنهجه ، مع المغالاة والإنكار اللذين يحدثهما التصدى للمشكلات العامة .

وإذا عرفنا — إلى جانب هذه الصورة للتعليم — أن أول مطبعة عربية — غير مطبعة الحملة — أنشئت سنة ١٨٢٠ ، وأن أول مصنع للورق أنشىء سنة ١٨٣٥ ، وأن أغراض الترجمة ظلت وإلى منتصف القرن التاسع عشر محصورة فى نقل العلوم أو كتب السياسة والحكم ، وأنها لم تهدف لتحقيق المثل الأعلى لمثل هذه الحركة ، وهو نشر الثقافة العامة بين الشعب [2] ، إذا عرفنا ذلك فقد أوشكت أن تكتمل أمامنا صورة التعليم وحدود انتشاره وطبيعته .

ومن الحق أن بعض أعضاء البعثات كان من المصريين — أو الفلاحين ،

(١) الدكتور ماهر حسن فهمى : حركة البعث فى الشعر العربى الحديث ص ٩٨.
(٢) دكتور جمال الدين الشيال: تاريخ الترجمة والحركة الثقافية ص ١٩٥-٢٠٥.

كما كانوا يدعونهم — مثل رفاعة وعلى مبارك . ولكن وجهة المثقف العائد من البعثة أو الذى ارتقى بثقافته، لم تكن دائما شعبية وثورية ، كما نجدها عند هذين الرائدين ، ربما لإيمانه بتميزه ، أو يأساً من القدرة على التغيير أمام المتناقضات الاجتماعية الضخمة التى يصدم بها . وإلى فترة متأخرة نجد دلائل هذه العزلة .

وليس عبثاً أن نثبت تاريخ أول مطبعة ، وأول مصنع للورق . وسنضيف إلى ذلك أنه وإلى السنة التى تقف عندها هذه الدراسة (١٩٥٢) ، وعلى الرغم من بلوغ عدد التلاميذ فى مختلف المراحل أكثر من مليون ونصف بين بنين وبنات، تدل الإحصاءات على أن الألف من البشر يخصهم ٢٥ صحيفة و٢٩ مذياعاً وتسعة أعشار من الكيلوجرام من الورق[1] . وهذه الإحصائية لها مدلولها (الفنى) ، فإن انتشار الصحافة كان أساساً جوهرياً من أسس ازدهار الأسلوب الواقعى ، فضلا عن تطلب الكتابة الصحفية للغــة السهلة الدقيقة ، فإنها أيضاً تعين على الوصف الظاهرى والواقعى بأقل درجات التدخل من الكاتب . لكنها من وجه آخر تشير إلى تخلف المجتمع ، واتساع الفجوة فى المستوى الاقتصادى بين الطبقات . ولسنا بحاجة إلى إحصاءات الملكية الزراعية ، ويكفى أن نعرف أن نسبة سكان الحضر إلى مجموع السكان سنة ١٩٢٧ بلغت ٢٣ ٪ ، ارتفعت إلى ٣٢ ٪ سنة ١٩٥٢ ، والغالبية العظمى ما تزال تقطن القرى والعزب . فلا نعجب أن تكون القوة العاملة فى الزراعة تمثل القدر الأضخم فى عددها وإلى اليوم[2] . والمقاييس الدولية تسمى الدول التى تتوزع طاقاتها على هذا النحو دولاً متخلفة اقتصادياً ، لأن دخل العامل الزراعى يقل دائماً عن العامل الصناعى .

---

(١) الدكتور أحمد الخشاب : سكان المجتمع العربى ص ٤٠٣

(٢) السابق ص ٣٤٥ ، ٣٩٠ ، ٣٩١

وعلى الرغم من عراقة بعض الصناعات فى البيئة المصرية ، فإنها لم تنل حقها من الرعاية مع تأسيس مصر الحديثة . وتشير المصادر إلى سوء إدارة المصانع ، وتخفيض أجور العمال كوسيلة لزيادة الأرباح ، وعدم انتظام صرف الأجور[١] ، ومع ذلك فقد انهارت الصناعات بعد عهد محمد على ، وظلت فى تدهورها إلى أن قامت الحرب العالمية الأولى ، التى اعتبرت (تعريفة) مؤقتة حامية للإنتاج المحلى ، حين قضت الحرب على سياسة الباب المفتوح ، التى مكنت للصناعات الوافدة ، فقضت على الصناعة الوطنية ، فنبهت الحرب الأذهان ، وتوالت الدعوات لحماية الاقتصاد القومى ، فشكلت « لجنة التجارة والصناعة » سنة ١٩١٧ ، وتكون الاتحاد المصرى للصناعات سنة ١٩٢٢ ، وأنشىء بنك مصر سنة ١٩٢٠ ، وتكونت أول نقابة عمالية سنة ١٩٢٤ [٢] .

كان من أثر ذلك اتساع الفجوة بين الطبقات ، وكان من أثره تأخر الواقعية كأسلوب فنى فى الرواية العربية ، ليس بالاستناد إلى القول بأن الرواية فن برجوازى وأنها نشأت لتعبر عن الطبقة الوسطى بصفة خاصة ، وحسب . وإنما أيضاً لأن التخلف الاقتصادى ، وتبدد جهد الأكثرية فى مجرد الحفاظ على الرمق ، لا يجعلها فى وضع يتيح لها التلفت حولها لاجتناء ثمرات الذهن أو الفن . وربما لم يؤثر تاريخيا نهوض الفن الروائى الواقعى للتعبير عن الطبقة الدنيا من المجتمع فى غير روسيا القيصرية ، تلك التى انقسمت إلى نبلاء وإقطاعيين فى جانب ، وأقنان فى جانب آخر . وكان « جوجول » على وجه الخصوص ، وفى رائعته « النفوس

---

(١) الدكتور على الجرتلى : تاريخ الصناعة فى مصر ص ١٣٥ — ١٤٠

(٢) الدكتور محمد إبراهيم حسن : دراسات فى سكان الوطن العربى ص ١٤٣ — ١٤٧

الميتة » معبراً عن الكثرة المهضومة . وإذا طرحنا السؤال : ولماذا لم تلد بيئتنا الأديب الذى يتبنى فى فترة مبكرة قضايا الكثرة المهضومة ؟ كان الجواب : لقد ولدته ... إنه عبدالله النديم . ولكن إخفاق الثورة قضى على النبتة الأولى ، ثم تغيرت أوضاع المثقفين فى ظل الاحتلال ، كما بينا . وقد احتاج الأمر إلى ثورة أخرى ، فكانت ثورة ١٩١٩ ، التى أظهرت تماسك الطبقة الوسطى من جديد ، وطموح الطبقة الشعبية ، وجعلت المثقف المصرى يفكر بطريقة مختلفة ، وهذا حديث لا بد أن نعود إليه.

الفصل الثانى

البيئة الأدبية تبشر بالرواية الواقعية

يتمثل هذا التبشير فى جهود كتاب المقامة الحديثة ، وفى اقتراب الرواية الرومانسية من الواقع الاجتماعى، وفى محاولات كتاب الرواية التاريخية تجاوز الجو التاريخى إلى الإيحاء بطبائع مجتمعهم المعاصر ومشكلاته. ويجب أن نلاحظ منذ البدء أن جهود كتاب المقامة قد توقفت تماما قبل تأسيس الحركة الواقعية الأولى فى أعقاب ثورة ١٩١٩ ، على حين استمرت الرواية الرومانسية والرواية التاريخية موازية لجهود الواقعيين ولكن على قلة نسبية ، وأصبحت بالأحرى لا تمثل مرحلة تاريخية بقدر ما تمثل مرحلة خاصة يجتازها الكاتب الناشىء قبل أن يستقر على منهجه الخاص. يمكن أن يقال بشىء من التحفظ: «المرحلة الرومانسية» كما يمكن حصرها فيما بين الحربين ، ولكن حتى هذه الفترة نفسها شهدت كتابة أعمال واقعية جادة ، بل إن الحركة الواقعية المؤسسة فى الرواية العربية تنتمى إلى تلك المرحلة ذاتها تاريخيا .

١ – المضمون الاجتماعى للمقامات الحديثة

انطلاقا من الاهتمام بالواقع الموضوعى ،الذى اعتبرناه خطوة نحو الواقعية، نتوقف عند فن المقامة الحديثة ، لا بقصد التأريخ له ، أو وضعه فى التيار الروائى العام ، وإنما باعتباره أول دعوة فنية إلى تصوير المجتمع المعاصر من خلال حقيقة موضوعية ،وموقف نقدى، كان لهما فضل تمهيد الأرض أمام الدعوة الصريحة –

التى ظهرت فيما بعد ـ إلى اعتناق الواقعية مذهبا واتجاها فى التفكير والتصوير والتعبير ، فليس من المصادفة أن يختار الدعاة لهذا الاتجاه اسم « مذهب الحقائق ».

قد نختلف حول القيمة الفنية للمقامات الحديثة باعتبارها شكلا قريبا من الشكل الروائى فى هيكله العام ، بل إن هناك من يرى ـ من خلال القول بأن الرواية فن عربى قديم ـ أننا إذا رفضنا الجمود عند المفهوم الروائى كما استقر فى الآداب الغربية ، سنعتبر المقامات الحديثة روايات ، على أساس أن المفهوم الروائى الغربى الذى نحتكم إليه الآن قد تطور بدوره عن مفهوم سابق ، ومازال يتطور حتى اليوم . لن نقف مع هذا الفريق فى مبالغته التى تقبل المناقشة[1] . ونرى أن نكتفى بالوقوف عند حدود ما قدمه فن المقامة من مفهوم اجتماعى ذى طابع نقدى ، ومن إطار مقبول لما فيه من التشويق . على أننا نسجل له قيمته التبشيرية فى شق طريق الرواية التى تنزل إلى عامة الناس ، تصورهم أعماقاً وظاهراً ، وتعرض مشاكلهم ، وقد تتخذ منهم موقفاً حانياً أيضاً ، أو ساخراً أو قاسياً . . . لكنها على أى حال قد أحست بوجودهم ، وأفسحت لهم مجال فكر ، ولا نقول موطىء قدم ، فى ثقافة العصر ذات الطابع الكلاسيكى التى تستعلى على عامة الناس فكراً ولغة وتصويراً .

يروى لنا الدكتور الراعى[2] ما سمعه من توفيق الحكيم من أن بعض المشفقين على سمعة آل المويلحى ذهبوا إلى والد محمد المويلحى وشكوا

---

(١) يرى يحيى حقى أن « المقامات » فى عصرها خطوة منطقية إذ آثرت شكلا موروثا وموضوعا معاصرا ، فكانت قنطرة مقبولة فى ظروفها . انظر فجر القصة المصرية ص ١٩ .

(٢) دراسات فى الرواية المصرية ص ١٠

له من أن ابنه يسير فى طريق لا تحمد مغبة المضى فيه ، بإنشاء كتاب يجرى مجرى أدب العوام . ألا يذكرنا هذا بموقف « هيكل » حين توارى خلف غلاف روايته الأولى فكتب عليه « بقلم : مصرى فلاح » حتى إذا امتد به العمر واختلفت النظرة الاجتماعية إلى كتاب الرواية ، وإلى الفن ذاته ، أسفر عن نفسه، وراح فى المقدمة يفلسف هذا الرمز الذى اضطر إليه ؟ .

وحين يكون التحليل والتفصيل على أساس من التصوير الاجتماعى ذى الطابع النقدى، فإننا لن نجد فى قبضتنا سوى « حديث عيسى بن هشام » ثم « ليالى سطيح » ، وقد سبقتهما محاولات قريبة : « مقامات المارستان » لمحمد المهدى الحفناوى ، ويغلب عليها طابع قصص ألف ليلة وليلة ، من ميل إلى المغامرة ، وتصوير النماذج الشاذة ، وإن اتخذت قالب المقامات . ويقارن الدكتور شوكت [1] بين هذه المقامات وبين « دون كيشوت » على حين يحتفظ الدكتور الراعي [2] بهذه المقارنة لحديث عيسى بن هشام . أما « مجمع البحرين » للشيخ ناصيف اليازجي فهو على ماوصفه قسطاكى الحمصى [3] آية من آيات الفصاحة ، جمع فيه مؤلفه متفردات وشوارد يحتاج الأديب إلى التفتيش عنها فى مائة كتاب من كتب الأدب . ويراه الدكتور شوقى ضيف [4] . أقرب المقامات الحديثة إلى المقامات القديمة ، لغة وأسلوبا، وإن اشتمل على إضافات محدودة . ويبالغ محمد يوسف نجم حين يجعله أنضج المحاولات فى بابه [5] ،

(١) الفن القصصى ص ٣٣ .

(٢) دراسات فى الرواية المصرية ص ١٢ .

(٣) منهل الوراد فى علم الانتقاد ج ٢ ص ٩٤ ، ٩٥ .

(٤) « المقامة » من مجموعة فنون الأدب العربى . ص ٨٣ .

(٥) القصة فى الأدب العربى الحديث ص ١٢ ، ١٣ .

وتمضى المبالغة إلى الاستنتاج فى ظنه أن كتابتها بلغة عربية صافية جزلة (!!) وإدارتها فى جو عربى صريح، لمغزاه المقصود من رغبة فى بث الشعور القومى فى النفوس. ولا نظن أن التقعر فى اللغة من علامات القومية، ولا قراءة بيت من الشعر أو فقرة من النثر طردا وعكسا دون أن يتغير المعنى تدل على الجو العربى الصريح، وأنها بذلك تدعو إلى إحياء التراث. ولن تدخل « المقامة الفكرية » معنا أيضاً؛ لأن موضوعها على ليست له صبغة اجتماعية، ولأنها — فى جوهر فكرتها — مترجمة عن التركية[1]. وفى « ليالى الروح الحائر » — على حد تعبير « جب » نجد عبارته تبز الأفكار التى يعبر عنها، فالنقد الاجتماعى لم يكن المقصد الأول والأساسى، ولذا ألحقه « جب » بالمدرسة السورية المتأمركة التى كانت تكتب الشعر المنثور؛ فضلا عن أنه أشد التزاما بخطة المقامة القديمة[2].

وفى مجال الحديث عن « عيسى بن هشام » يمكن أن نبدأ بأكثر الجوانب بساطة، وهو الشكل الفنى الذى اتخذته، وقد اختلفت الآراء من حوله اختلافاً شديداً، من حيث جدته وقيمته كإطار لفن يقبل النماء. والمستشرق « جب » يصفه بأنه كتاب مبتور مضطرب[3]، ويأخذ على الكاتب أنه لم يعد الباشا ليضطجع فى قبره، بل يجد فى سياق الكتاب مايشعر بأن الكاتب نسى المشهد الأول الذى استهل به قصته[4]، ويردد مع محمود تيمور موافقا أن الكتاب

---

(١) على غلاف الطبعة الأولى التى نشرت سنة ١٨٩٨: المقامة السنية فى المملكة الباطنية، تعريب عبد الله فكرى باشا.

(٢) دراسات فى حضارة الإسلام ص ١١، ١٢.

(٣) السابق ص ٣٤.

(٤) السابق ص ٣٧٦.

يفتقر إلى العناصر الأساسية فى القصة [1] وخاصـة الحبكة والتطور . وقد نفضل هنا التحفظ على القول بأن الـكتاب يفتقر إلى العناصر الأساسية فى القصة ؛ فالقصة أكثر الأشكال الفنية النثرية مرونة ، بل إن مفهومها — من الناحية الاصطلاحية — مازال يتشكون ، وإذا ما افتقد « عيسى بن هشام » وحدة الحدث فإنه قد تحقق له الـكثير من عناصر عمل فنى جيد ، و « جب » نفسه يصفه فى مكان آخر بأنه أحسن ما عرفت الفترة من مقامات ،وأقربها إلى مفهوم القصة بالمعنى الصحيح[2] . ويصف الدكتور الراعى هـذا الـكتاب بأنه رواية فـكاهية من النوع الذى يستخدم أرق أنواع الفـكاهة للوصول إلى غرضه[3]. وغرضه تعليمى فى نظر بعض الباحثين[4] . وغرضه اجتماعى نقدى على الأرجح ، فهذا التتبع لمواطن الضعف والاضطراب فى المجتمع ، والحمل عليها بالسخرية منها والدعوة إلى تغييرها، لايسلكه فى عداد المعلمين بقدر مايضعه بين رواد الاصلاح الاجتماعى . ثم يأتى التصوير الفنى الذى جعله أداة لتحقيق هدفه لينفى عن كتابه صفة التعليم ، ويرى هذا الباحث أيضاً أن مجال المقارنة بين « الحديث » وبين القصة القصيرة أكثر اتساعا من مقارنته بالرواية ، وسنخالفه هنا أيضاً — برغم اتفاقنا معه فى القول بأن المؤلف لم يكن على مستوى من الإدراك الفنى ، إذ أوحى

---

(١) من الطريف ما كشفه عباس خضر من تأثير شكل المقامة ولغتها فى فن الرواية المترجمة مستشهدا بترجمة محمد عثمان جلال لرواية بول وفرجينى . انظر : القصة القصيرة فى مصر ص ٢٣.

(٢) دراسات فى حضارة الاسلام ص ٣٧٥ .

(٣) دراسات فى الرواية المصرية ص ١١ ، ١٢ .

(٤) الدكتور عبد المحسن بدر : تطور الرواية العربية ص ٦٧ .

فى الأسطر الأولى من الكتاب بأن ماسيأتى من أحداث ليست إلا حلماً ظهرله فى نومه ، ولكن الكتاب بعد ذلك لايظهر عليه أى طابع مما يميز الأحلام فى فوضاهاوعدم انتظامها ، وتدفق صورها التى لا يظهر عليها الإرتباط الواضح ، بل إن الكتاب يظهر عليه الطابع المناقض ، فى دقة تبويبه وتقسيمه وظهور هدف المؤلف وأفكاره بوضوح وترتيب(١) .

وبعد « الحديث » بأكثر من نصف قرن كتب يحيى حقى روايته « صح النوم » وفيها دقة التبويب والتقسيم ، وظهور هدف المؤلف وأفكاره بوضوح وترتيب،ولم يكن ذلك سبباً كافياً لاستبعادها كرواية ، وإن كانت تختلف عن «الحديث»فى كونها «حلم يقظة»لا حلم نوم . ونرى أن اللغةالمسجوعة فى « الحديث » قد أسهمت إلى حد كبير فى تأكيد نزعة التخيل والحلم ؛ فاللغة المنغمة تعين على الإيهام بأن مانقرأ مجاف للواقع ، على نحو ما كان يفعل الكهان والعرافون . وهذه الملاحظة تثبتها لنؤكد من وجه آخر أن « الحديث » أقرب إلى الرواية بهذه الرابطة،وإن بدت العلية فيها واهية غالباً بين الحوادث الجزئية داخل الإطار العام ، وبهذه الشخصيات الحية التى امتدت من البداية إلى النهاية، وبهذا التصادم الدائم بين « الماضى » الذى يمثله الباشا ، وقد قام ليناقش « الحاضر » الحساب ويحاول أن يحكم له أو عليه ، وهذا الحاضر المضطرب الذى لم يستقر . يمضى الصراع بنجاح من أول الكتاب إلى نهايته(٢) .

---

(١) السابق ص ٧٠

(٢) يرى يحيى حقى أن الرابطة بين فصول الكتاب مفقودة ، حتى أنه لايضيرك أن تقف عند نهاية الفصل إذ يتم لك علم بموضوع معين . انظر :فجر القصة المصرية ص ١٩ .

وما يعنينا هنا أكثر هو الصورة الاجتماعية ، والموقف النقدى . وصورة مجتمع النصف الثانى من القرن التاسع عشر واضحة ومتميزة ، بقلقها واضطرابها الذى لم يستقر بعد ، هذا المجتمع الذى تتجاور به دوافع التجديد والتقليد للغرب ودعاته ، فى مقابل قوى أخرى محافظة ، تحرص على كل ما هو قديم وموروث وتتعصب له . وقد فهم المويلحى معنى « الشمول » فهماً سطحياً ، حين ظن أنه لكى يصور « المجتمع » تصويراً ناقداً لابد وأن ينتقل بين فئـانه ومواطنه ، وكأننا به وقد ظن أن « التمثيل » يجب أن يكون كاملا ليتمكن من شرح أخلاق أهل العصر وأطوارهم ، وأن يصف ماعليه الناس فى مختلف طبقاتهم من النقائص التى يتعين اجتنابها ، والفضائل التى يجب التزامها ، إلى آخر ماقال فى مقدمة الكتاب ، ولم يكن قد بلغ المستوى الفنى الذى يهديه إلى إمكانية الوصول إلى الهدف ذاته من خلال الاهتمام بقطاع اجتماعى واحد ، بل من خلال الوقوف عند أسرة واحدة . وهنا — أمام هذا التنقل المستمر — نجد تأثير المقامة القديمة واضحاً ، بل هو أشد ملامحها وضوحاً — إلى جانب اللغة المصنوعة — على الكتاب[1] .

وهكذا سنجوب مع « الباشا » ورفيقه قطاعات المجتمع مبتدئين من مقابر الإمام ، فوقف المكارين ، ليكون قسم البوليس أول مانواجه من المجتمع المتغير ، ، ونمضى منه — ولأسباب واهية — إلى المحاكم بأنواعها ، والأطباء ، والمراقص ، ودور اللهو . وإذا عجز « الباشا » وصـاحبه عن اقتحام قطاع

---

(١) يجمل الدكتور أحمد هيكل صلة « الحديث » بفن المقامة فى التسمية وغلبة السجع وتصوير بعض جوانب البيئة الاجتماعية ، وعدم استمرار الشخصيات . أنظر كتابه : تطور الأدب الحديث فى مصر ص ١٩٥ ، ١٩٦ .

استقدماً إلى ساحتهما من يمثله ، لتكون الشهادة على العصر كاملة ، فجاء «العمدة» من الريف ، ليكون صورة البقرة الحلوب الغافلة. منذ البداية سنجد المويلحى حريصاً على رصد التطور ، وإبراز ماتغير من نظام القاهرة وعلاقات مجتمعها ، بل ولغتها الاصطلاحية . ويجرى الحوار بين « الباشا » وعيسى على هذا النحو :

ـــ اسمى عيسى بن هشام ، وعملى صناعة الأقلام .

ـــ وأين دواتك يامعلم عيسى ودفترك ؟

ـــ أنا لست من كتاب الحساب والديوان ، ولكنى من كتاب الإنشاء والبيان .

ويمضى المويلحى مع قطاعات المجتمع المختلفة ، فيرينا ما تعانى من اضطراب وتقلقل ، فى الفصل الذى عنون له بـ « الأعيان والتجار» فكادنرى التبرم وعدم الرضا فى كل نفس :«أسائق أنا أم سقا» ، «أبواب أناأم خصى» « أفراش الدار أنا أم ابن صاحبها » . ولا يفوته أن يلحظ انتشار الأجانب الأوربيين كسياح فى البلاد، وتباهى أبناء الطبقة المتوسطة بإنشاء علاقات معهم، ولو كانت مؤقتة وفى ظروف غير طبيعية ، استعلاء على الأقران ، وتظاهراً بالقرب ممن يتفوق عليهم . ويتخذ الكاتب موقفاً حاداً وساخراً ممن يدعون الأجانب إلى حفلات الزواج على الرغم من عدم وجود صلة بين الداعي والمدعو، ويرفع من شأن تقاليد الآباء والأجداد .

ولكن هل وقف « المويلحى » ضد كل ماهو قادم من الغرب ؟ كلا ، وإن كان يميل إلى المحافظة كراهة التقليد الذى لا ينبعث عن حاجة حقيقية . ويبدو أن هذا الرأى كان السائد لدى القلة المثقفة من أبناء الطبقة الوسطى ،

وليس من سبق الحوادث أن نقول إنه كان رأى حافظ ابراهيم فى « ليالى سطيح » ، وقد كان قدوم « العمدة » من الريف وسقوطه غنيمة باردة فى يد الخليع والسمسار ، وطوافه بين الحديقة والمطعم والحان والمرقص ومحال الرهن والملهى ، كان فرصة لمهاجمة التقليد غير الواعى لكل ماهو فى الغرب من نظم الحياة ، كما كانت الصفحات الثمانون فرصة المويلحى لتقديم أكثر شخصياته حركة وحياة وانفعالا ، وأكثر مشاهد كتابه تشويقاً وطرافة .

وعرض مشكلات الواقع المعاصر هو ما اتجه إليه حافظ ابراهيم فى « ليالى سطيح » .وقد اختار لكتابه شكلا يقربه من فن المقامة ، فالراوى والمشاهد المتوالية واللهجة الخطابية واللغة التقريرية التى قليلا ما تجنح إلى التصوير تجعله أكثر قربا من المقامات . وقد بدأ حافظ أيضاً من مشهد خيالى ، إذ نجد « ابن النيل » — وهو المؤلف — يضيق بالناس وبالحياة ، ويشكو حتى يسأم الشكوى ، فيردد مع الشاعر :

عوى الذئب فاستأنست للذئب إذ عوى　　وصوت إنسان فكدت أطير

وهنا يلتقى — وعلى شاطئ النيل — « سطيح » الكاهن الجاهلى[1] دون أسباب تبرر هذا اللقاء ، إلا أنه يحدث « ابن النيل » ، ويدعوه إلى لقائه كل مساء إذا ما ظهر سهيل فى السماء . وعلى مدار ست ليال يذهب ابن النيل ، مصطحباً كل ليلة شخصاً ، له مشكلة ذات وجه اجتماعى واضح. فى الليلة الثانية يصطحب قاسم أمين ، ولا يدعه « ابن النيل » حتى يسمعه رأيه فى مشكلة العصر ، « الحجاب » ، وهو رأى حافظ ابراهيم

---

(١) لا يجزم عبد الرحمن صدقى فى المقدمة (طبعة الدار القومية) بوجود كاهن يدعى سطيحا أنظر ص ١٤٤.

إذ يعترف بأن السفور حق ولكن يجب إنكاره . وأكثر منه تحرراً هذا المروب الذى عبر عنه شوقى فى « صداح يامِلك الكنار » . وفى الليلة الثانية أيضا يعرض للتوتر السائد بين المصريين والمهاجرين السوريين ، ويمجد مصر وسوريا ، وفى الليلة الثالثة يهاجم الامتيازات الأجنبية ، ويراها حيلة إنجليزية ، وهكذا حتى يموت « سطيح » عقب الليلة السادسة ، ويأتى ولده ليتم الحديث فى استطراد طويل يعرض فيه لمعنى الحرية ، ومكانة « شوقى » وشعره ، واللغة العربية ومحنتها على يد كتاب الأساليب الأعجمية ، إلى غير ذلك من مشكلات مستجدة ، ورأيه فيها يميل إلى المحافظة ، كما قدمنا ، ونظراته الاجتماعية لاتخطئها العين فى « الليالى »، وهو يحاول أن يضع أمامنا نقط الضعف ، فيسخر من الشعوذة ومشايخ الطرق الصوفية ، وله فى ذلك شعر أيضاً ، ويلوم عامة المتعلمين من المصريين فى إقبالهم وحرصهم على وظائف الحكومة ، ويدعو إلى نوع جديد من التعليم وتأسيس الجامعة ، كما نقد الصحافة المنحرفة ، وله مواقف « فنية » من اللغة العربية ، وينعى على هادميها فى الكتابات الصحفية الضعيفة ، كما يتخذ موقفاً — لم تعنه عليه قدرته الفنية — من قضية التجديد والتقليد فى الشعر ، فهو يحلم بأن يفك قيود التقليد ، وأن يتنسم ريح الشمال الوافدة بالتجديد من أوربا ، ولكنه فيما عدا موقفه الاجتماعى الواضح فى شعره ، والذى يغلب عليه طابع التعاطف المستجدى — لم يستطع أن يقدم جديداً فى هذا المجال .

ومع إجماع الباحثين على أن « ليالى سطيح » فى قيمتها الفنية أقل بكثير من « حديث عيسى بن هشام »[1] لارتباطها بمسرح دائم لايتغير وشخصيات

---

(١) دراسات فى حضارة الإسلام ص ٣٧٧ ، الفن القصصى والمسرحى ص ٣٢ ، تطور الرواية العربية ص ٧٨ .

قليلة تتوالى فى رتابة ، وغرضها لمشكلاتها بلغة علائية متشائمة ، ولجوئها إلى التعبير المباشر دائماً — فإن الدكتور محمد منـدور يتحمس لهـا ويعتبرها من طلائع القصة الاجتماعية ، ويرفض القول بأنها مجرد محاكاة لحديث عيسى ابن هشام ، وإن كانت هذه المحاكاة ممكنة تاريخياً ، لأنه وإن يكن « الحديث » قد نشر فى كتاب سنة ١٩٠٧ و« الليالى » نشر سنة ١٩٠٦، إلا أن المويلحى نشر كتابه قبل ذلك مسلسلا بجريدة « مصباح الشرق » ولابد أن يكون حافظ قد اطلع عليه ، بل لقـــــد ضمن حافظ لياليه فصلا كاملاً من « الحديث » ، كما ضمنها مقالا بأكمله لصاحب « المؤيد » ،ومقالا آخر لإبراهيم المويلحى ويرى الدكتـور مندور أن ذلك ينفى التقليـد ، فإن من شأن المقلد ألا يلجأ إلى الاقتباس الصريح « بل هى أقرب ما تكون إلى القصة الاجتماعية أو الشريط الاجتماعى الذى يستعرض فيه « حافظ » مشكلة من مشاكل عصره فى كل ليلة من تلك الليالى ، وقد اختلطت هـذه المشاكل أحياناً كثيرة بمشاكل « حافظ » الشخصية ومآسى لحياته [١] ، واتضحت فى هـذا الشريط آراء « حافظ » واتجاهاته ، بل وخصائص روحه الشعرية حيناً والفكهة حيناً آخر[٢] . ولابد أن نلاحظ أن دفاع الدكتور مندور عن منزلة « ليالى سطيح » بين القصص الاجتماعى لم ينف عنها ما اشتملت عليه من ضعف البناء . هذا فضلا عن أن حافظ ابرهيم لم يقف

---

(١) يعلل عبد الرحمن صدقى (المقدمة ص١٦١) ظهور أحزان حافظ فى كتابه بقراءته فى السودان لليالى ديموسيه وقصص وأشعار هوجو ، وأغلب الظن أن ذلك لم يكن العامل الحاسم ، فقد كان حافظ شكاء قبل السودان لظروفه الخاصة .

(٢) قضايا جديدة ص ٥٣ .

عند مشكلة بعينها ، ففى الليلة الثانية ، وعقب توديعه لقاسم أمين ، يتسمع بالصدفة لشابين يتمنى أحدهما منصب رئيس شرف للمحكمة المختلطة ،ويرجو الآخر أن يكون طالباً بمدرسة المهندسين تحت يد المعلمين الإنجليز ، وعقب الليلة الرابعة وقد انتهى من مهاجمة الامتيازات الأجنبية ،يعود إلى تذييل آخر خارج اهتمام الليلة عن تجارة التظاهر بالصلاح وحماية قبور الأولياء ، ونظارة الأوقاف ، وحفلات الزار . وحرص الكاتب على مهاجمة عيوب المجتمع بغير مناسبة خلخل البناء الفنى الذى يبدو عند المويلحى أكثر تماسكا ، وأبعد الشخصيات عن الحيوية اللازمة للشخصية القصصية .

و « ليالى الروح الحائر » من آخر ما كتب فى هذا الفن إذ نشر سنة ١٩١٢ ، وقد لحقها سوء الطالع فلم يعرض لها أحد من الباحثين بدراسة تفصيلية ، كما لم يصنفها الدارسون لفن الرواية ، ولم ينقدها المتعرضون لفن المقامة ، بل لعله سوء حظ المؤلف نفسه ، فلعله قبلها رواية محدودة القيمة الفنية ، تسبقها مقدمة هامة بالنسبة لعصرها ، ومع ذلك انتهت إلى مصير هذه « الليالى » من التجاهل . وبداية « الروح الحائر » تقليدية ، فهناك المتشائم الذى يضيق بالأحياء فيلجأ إلى المقابر — كما حدث مع « عيسى بن هشام » ، أو إلى الخلاء كما كان الأمر مع « ابن النيل » — ، ومن ثم يكون اللقاء بين « الإنسان » وهذا « الهاتف » الخفى الذى يقوم بالنقد والتعليق وإثارة المسائل بطلب الفهم لها ، ولكن لطفى جمعه يمنح لياليه بداية طبيعية مقبولة ، فهناك الصديق الذى يتعاهد مع صديقه على أن يؤلف الباقى منهما كتاباً عن صاحبه السابق إلى الموت « يكون سلوى أمثالى الحزانى الذين لا يسمع صوتهم إلا من القبور » . وإذ يفكر فى الوفاء بعد موت صديقه يذهب لزيارة قبره ، وهو يحمل أزهاراً وتمراً ، ويمضى

متفلسفا عن الحياة والموت والقدر القاسي الذي يلتهم كل شيء بغير رحمة ، ويناجي الأرض والمقابر ، ويذم الأمل والطموح ، وبينما هو مستغرق في مناجاته يسمع صوتاً خفياً كأنه من جوف الأرض ينطلق خافتاً « قال : أيها الباحث عن الحقيقة ،التائه في بيداء الريب . فوجمت لدى سماع الصوت الخفي ، وخانني النطق للوهلة الأولى ، ثم استجمعت قوتي وقلت : من أنت أيها المتكلم الخفي ؟ قال الصوت بعد صمت طويل : أنا الروح الحائر ، روح صديقك أتيت مجيباً نداءك ، قلت : لعلك أيها الروح العزيز جئت لي بجواب سؤالي ، وحل لغوامض الكون . قال : أنى لي ذلك ولا فرق بيني وبينك سوى أني تخليت عن بدني وأنت لا تزال تجاهد ضد العناصر الأرضية ، فتغلبها مرة وتغلبك مراراً . قلت : وهلا أراك أيها الروح الصديق فأطمئن إليك ؟ قال : بلى،انظر ! فنظرت فلم أر شيئاً . قال انظر نحو الزاوية اليمنى ، فأمعنت النظر فإذا شيخ أبيض في يده مصباح ، ولكنني لم أستطع تمييز تقاطيعه ! قلت : وما هذا المصباح ؟ قال : إنه دليلي في حيرتي ، فيه شعاع من نور الحقيقة . قلت : حدثني بشيء مما رأيت . قال : ليس لدى من الوقت متسع ، وموعدنا الليلة الثانية »[1] .

وتتوالى بعد هذا اللقاء في الليلة الأولى أربع عشرة ليلة أخرى ، يلتقي فيها الصديق بروح صديقه ، ولكن هذا اللقاء لم يكن في الحقيقة سوى تعلة سطحية ليرسل المؤلف نفسه الشاكية البائسة على سجيتها في ذم الحياة والأحياء وإظهار سوء الظن بهما . خصصت الليلة الأولى لرثاء الصديق وإتمام اللقاء بين الصديق والروح الحائر ،وفي الليلة الثانية « حديث بعض الأمم » زار الروح بلادا خيالية

(١) ليالي الروح الحائر ص ١١ .

(الموز) ونقل إليه خطبة ألقاها زعيم من زعمائهم يظهر معايب هـذه الأمة وأسباب تخلفها، ويرسم أمامها طريق المستقبل أو ضمان المجد، وهو فى تضامنها ووجود الزعامات القوية، وسيطرة المنفعة العامة على الأثرة، وأخيراً اطراد التقدم والحرص عليه، وهذه الخصال من وجهة نظره هى مايفتقر إليه جيله. ويستمر مع فكرته فى الليلة الثالثة «علة سقوط الشرق» فيرجع التخلف الشرقى إلى بعض جمهوره فى جحوده للعظماء ومحاربتهم فى حياتهم مما يدفعهم إلى اليأس. ويحاول أن يعلل ذلك نفسيا بأنه من أدواء النفوس الصغيرة، ولكنه لم يقل — مادام قد حصر العلة فى صغر النفس — لماذا تنتشر هذه النفوس فى الشرق دون غيره. إن التعليل وقد تجاهل حركة المجتمع ودوافع التاريخ لابد وأن يكون قاصرا، وفى الليلة الرابعة «غرور الناس بالناس» يكاد يعلن عـداءه للحضارة، ويهاجم الرأى العام وينكر جدواه باعتبار أنه يبنى دائما على أساس من الخداع، خداع قلة ماكرة لجماهير غبية (ص ٣٤). وفى الليلة الخامسة «حديث الروح المجنون» يسعى إليه الروح الحائر فى مضجعه ويخبره بأنه لقى روحاً مجنونا طريدا بين السماء والأرض؛ لأنه قال يوماً مايعتقده، وينمى فكرته فى الليلة السابقة التى تزرى بقيمة الرأى العام فيقرر أن المجتمع هو الذى يمنح الحكام قوتهم وسلطتهم، ولكنه مجتمع مخدوع ومضلل فى أخلاقياته، وقد وضع هذه المقولة على لسان متهم بالجنون. وفى الليلتين السادسة والسابعة يقدم حكايتين تقربان فى ثوبهما من شكل القصة القصيرة، على نحو ما نشاهده فى «عـبرات» المنفلوطى ونظرائه، الأولى بعنوان «نرجس العمياء» والأخرى بعنوان «صديقى عـلى» وهما عن نماذج بائسة منفلوطية الطابع أيضاً. وفى الحكايتين وصف مسهب لمشاهد البؤس والموت.

ويعود من جديد إلى نتداته الخاصة والمباشرة فى الليلة الثامنة: «الحزن الإنسانى» فيحمل على الأبيقورية والمادية ويكشف عن أزمته الروحية ، ويذهب الكاتب إلى سويسرا بضع ليال ثم يعود فى ليلته الحادية عشرة إلى مصر ، لكنه يقدم نماذج من الأجانب بها ، من نسائهم للنحرفات الطبع خاصة ، وفى الليلة الثانية عشرة: « الفاكهة المحرمة » يقدم حكاية أخرى تذكرنا فى شكلها بما رواه فى الليلتين السادسة والسابعة، ولكن النموذج الإنسانى هنا أكثر كمالا وحيوية، وفى الليالى الثلاث الأخيرة: « شعر الأرواح » و « أناشيد العلا » و « ليلة الوداع » يترجم الشاعرَ قصائد لفرلين وويتمان ، وينظم عـــلى غرارها شعراً منثوراً بعبارات مختلفة .

وبعد هذا العرض السريع سنردد مع « جب » : إن ألفاظه أعلى بكثير من الأفكار التى تنطوى عليها ، ويمكن أن نضيف أيضاً : إن الشكل الفنى أقل تماسكا وإن كانت البداية أكثر توفيقا ، إلا أنه لا يحاول الربط بين ليلة وأخرى، وانتقاله لوصف مشاهد وخواطر من الغرب تنقصه لباقة الانتقال ، وكأن الحرية الممنوحة لهذا الروح تعطيه الحق فى قول مايشاء بغير مناسبة واضحة ، وبذلك يمكن أن يقال: إن « الروح الحائر » أدخل فى باب التأملات والخواطر ، وهى تأملات متشائمة ، وخواطر حزينة وبائسة ، ونظرتها للمجتمع نظرة يأس وعداء اعتذر الكاتب عنها مبررا قسوته بأنه إنما يريد ايقاظ الهمم، ولفت الأنظار إلى الخلل . ومن الواضح أن الكاتب كان على أبواب نقلة نفسية وعقلية واضحة؛ إذ سلك طريق الدراسات التاريخية الإسلامية — وقائمة مؤلفاته تدل على ذلك — ولعل هذا مصدر نظرته المتشائمة لواقعه ورفضه له ، واتخاذه طلاقة الروح رمزا لإحساسه بالعجز عن مواجهة واقعه ، والتأثير فيه ، وتلقيه بالتوافق . فليالى

الروح الحائر ليست أكثر من هجاء رومانسى الطابع للبيئة ، بل للبشر أينما كانوا .

ولم تكن « ليالى الروح الحائر » الأخيرة فى فن المقامة الحديثة ، إذ تبعها « الوجديات » لمحمد فريد وجدى ، و « شيطان بنتاؤور » لأحمد شوقى ، لكنها جميعاً — ودون مجازفة فى الحكم — لم تبلغ ما استطاع هذا الفن أن يبلغه على يد المويلحي ، من تعبير موضوعي عن مجتمعه ، وتصور حى لحركته واضطرابه ، وموقف نقدى أبعد ما يكون عن الغنائية أو التمجيد ، أو الإسراف اللغوى أو التشاؤم الفلسفى . ولقد تجاوزنا « الحديث » إلى « الليالى » على الرغم من أنها حركة مرتدة — على المستوى الفنى — لنؤكد من خلال الموازنة أن الزمن لم يكن فى صالح هذا الفن ، وأنه كان قد بلغ مداه على يد المويلحى ، ثم أخذ يتقهقر ليترك الميدان لشكل فنى أشد تماسكا ، وأقرب إلى التكامل البنائى ، وأقدر على تحمل طاقات أضخم من مشكلات العصر وحركته . ولعله ليس من قبيل المصادفة وحدها أن تظهر أكثر المقامات نضجا سنة ١٩٠٧ ، وأن تنشر أول رواية فنية سنة ١٩١٤ . لقد ولدت « زينب » ولادة طبيعية ، وما كان لها أن تتأخر عن ذلك .

٢ — ملامح واقعية فى الرواية الرومانسية :

سبق الرومانسية واستمرارها :

عرفت البيئة الثقافية المصرية المذاهب الأدبية الغربية فى فترة متأخرة نسبيا ، ترتبط بإنشاء الجامعة المصرية سنة ١٩٠٨ ، وإرسال بعض من متخرجيها إلى أوربا — أو فرنسا بالذات — وعودتهم قبيل الثورة المصرية سنة ١٩١٩ التى نبهت الخواطر إلى ضرورة الاستقلال الثقافى — متمثلا فى الدعوة إلى العصرية والمصرية — مقدمة ومساندة للاستقلال السياسى . ونستطيع أن نلتفت إلى هذه الدعوة على أنها

أول نداء مذهبي صريح ، وإن كان محمد لطفى جمعة قد سبق بالدعوة إلى اتخاذ « الواقعية » أسلوبا ومنهجا للتعبير الفنى ، ولكن دعوته ظلت نداء فرديا لم تستجب له البيئة — كما لم يستطع هو أن يضعه موضع الرعاية الفنية إلى حد مقنع — بما سنعرض له فيما بعد — وذلك فى مقدمة روايته « فى وادى الهموم » التى صدرت سنة ١٩٠٥ ، وفيها يقرر — للقارىء الكريم — « أن فن الروايات منقسم إلى قسمين : القسم الأول يسمونه « رمانتيك » أى روايات خيالية ، والقسم الثانى يسمونه « ريالستيك » أى روايات حقيقية ، فالأولى هى التى تصور البشر كما يجب أن يكونوا ، لا كما هم فى الحقيقة ، والثانية تمثل البشر كما هم بنقائصهم ومعايبهم ومخازيهم » ، وإذا كان فى البشر بقية من خير وأمل ونزوع إلى الكمال والسمو فإن تأكيده على أن تصوير البشر كما هم إنما هو بالحتم تصوير لنقائصهم ومعايبهم ومخازيهم فيه الدلالة المقنعة على أنه قرأ عن الواقعية المذهبية كما تمثلت فى روايات بلزاك وفلوبير وزولا ، ولهذا لا يلبث أن يذكرنا ببلزاك وطريقة الواقعيين مرة أخرى حين يرسم طريقة كتابة الرواية : « فنرى أن طريقة كتابة القصص الخيالية هى أن يجلس الكاتب فى غرفته ويتخيل الحقول الخضراء والحدائق الغناء ، وغدران الماء . . . ثم يكتب قصته . وأما طريقة كتابة الروايات الحقيقية فهى أن يلبس الكاتب ملابسه ، أو يتزى بغير زيه ، ويتجول فى الطرق والأزقة ، ويدخل المجتمعات والمحطات ، ويرقب حركات الناس فى ملاعب القمار والحانات والحدائق العمومية ، ويبقى طول ليلته هائما فى الطرق يدرس الأخلاق والطباع والعادات ، وهو فيما بين تلك الأشياء يقيد مايراه ويسمع ويدرس ، ثم يجلس ويكتب قصته ويسبك فيها مارآه وسمعه » .

وتأثر لطفى جمعه بسيرة وأسلوب الواقعيين الفرنسيين ليس غريبا ، فقد

درس فى فرنسا ولا بد أن يكون قد قرأ شيئا من ذلك مسندا إلى بعض من تميز برسم النماذج البشرية منهم . ويبدو أن طريقة حمل المذكرة وتسجيل الملاحظات صارت أسلوبا مقبولا عند الواقعيين فى مجموعهم ، فمما ينسب إلى تشارلز ريد — الواقعى الإنجليزى — (١٨١٤–١٨٨٤) أنه كان يسمى لذلك بالقصصى صاحب المفكرة ، وأنه كان يسجل الحوادث ويؤرخ لها ويدعمها بالوثائق ، وأنه أيضاً لكى يكون أمينا فى تصوير الواقع قام بزيارة السجون ودراسة أحوال المساجين ودرس صناعة العدد ، وحرفة المحاماة ، وأعمال البنوك ، وحياة البحارة على السفن [١] .

وما يفترضة محمد لطفى جمعة هنا مجرد طريقة فى الكتابة ،وهى ذاتية إلى حد كبير على الرغم من تفرقتها بين الكتابة الرومانسية والكتابة الحقيقية — أو الواقعية — باعتبار الأولى بنت العزلة والتخيل ، والأخرى وليدة المعرفة والملاحظة ، والاختلاط بالناس ومعايشتهم فى تقلبهم . ولعل التفرقة الحقة هى القائمة على أساس من الموقف النفسى والعقيدة الاجتماعية ، فقد يعتزل الكاتب فى غرفته ، ولكنه يتخيل البؤس والظلم ، ومايكتنف الإنسان من نوازع الشر ، كما قد يلاحظ الناس ويعايشهم فلا يلتقط من أحاديثهم إلا ماهو سطحى وغير ذى دلالة . وإلى جانب هذا الفارق النفسى أوالموقف الاجتماعى الذى أشرنا إليه ، يكشف بعض الباحثين عن فارق آخر وإن قدم له بالزعم بأن تصنيف الكتاب إلى رومانسيين وواقعيين فيه جبرية وافتعال [٢]،وهو يرى أن الفرق يعتمد فى المقام الأول على عنصرى التشويق والذروة؛ فالواقعيون يتجهون إلى سرد قصصهم

---

(١) الدكتور طه محمود طه : القصة فى الأدب الإنجليزى ص ١١١ .
(٢) الدكتور محمد يوسف نجم : فن القصة ص ٤٤ .

على غرار الحياة الإنسانية الطبيعية ، ولذا يتجنبون العنف فى إثارة العواطف والإغراب فى وصف المشاهد وسرد المواقف ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا . وهم يبررون طريقتهم هذه بأن الحياة الإنسانية العادية تقل فيها مغامرات الناس ، وتمضى أيامها رتيبة متشابهة ، وإذا حدث ذات يوم حادث ما له خطره وطرافته فإنه يمضى هادئا فى غمرة هذا الصخب دون أن يلتفت إليه إنسان ، ودون أن يخلف وراءه من الإثارة مايطبع حياة الناس عامة أو يعيق مجرى التيار المتدفق ، أو يغير وجه التاريخ،ولذا يعنى الكتاب الواقعيون بإيراد التفاصيل كما هى دون توشية أو تنميق ، كما يحرصون على التقرب من الواقع ، وعلى كبت العواطف المتأججة،وخضدالنزوات الثائرة التى قلما تشذ بها حياة الإنسان العادية على وجه الأرض . هذا بينما يمضى الكاتب الرومانسى فى سبيل آخر يضفر على جانبيه الأشواك أو الورود ،ويورد المفاجآت المستغربةويصف حالاتعجيبة من التأجج والهيجان [1] . ومن الواضح أن هذه التفرقة قاصرة على الأسلوب ، على أنه يمكن أن يضاف إلى ماتقدم فارق آخر يتمثل فى الرؤية ؛ فالروائى الرومانسى يقف عند الشخصية فى ذاتها ويتناول الناس أفرادا ،ويصور الحوادثمن وجهة نظر خاصة وفى بيئتها المنعزلة ، على حين يهتم الروائى الواقعى بالأحداث الحية المتطورة ، وتقوم « الجماعة » مقام الأفراد فى بطولة الرواية ، وإذا وقفالروائى الواقعى عند فرد أو أفراد فليس لذاتهم ، وإنما لما يمثلونه من ظاهرات اجتماعية عامة ، ولا يتناولهم منعزلين عن مجتمعهم ، وإنما متأثرين به أعمق التأثر ، بل هم وجهه المتطور والمتغير يتبادلون معه التأثير والتأثر .

ولكن لطفى جمعة فى إشارته إلى الارتباط بالواقع والاعتماد على تدوين

---

(١) السابق نفسه .

الملاحظات وتصوير الجانب القاسي من حياة الناس لابد أن يكون قد قرأ ذلك عن بلزاك وأشباهه ، فظن أنه الطريق الذى لاطريق سواه لكتابه رواية حقيقية . ومهما يكن من أمر فإن نداءه المبكر قد ذهب بغير صدى، كما ذهبت اللفتة القوية التى قام بها المويلحى عمليا فى « حديث عيسى بن هشام » وهى من نتاج الفترة نفسها، وقد كانت بداية طيبة لتصوير االواقع تصويرا نقديا ، واستقبلت كعمل خيالى بديع ، وصنعة إنشائية طريفة . ولقد عاصرتها رواية « عذراء دنشواى » لطاهر حقى عقب الحادث التاريخى الخطير، وأثرت — كما يقرر يحيى حقى فى مقدمته لها — تأثيراً عميقا فى الجمهور حيث كانت تنشر مسلسلة فى صحيفة ، ويبدو أنها استمدت تأثيرها العريض من قسوة الفجيعة نفسها، لامن قوتها الفنية وقدرتها على إثارة الوجدان ، وإذا كان لهذه الأعمال من أثر فى البيئة الثقافية فهو أنها جعلت من الرواية قالبا أو شكلا فنيا محبوبا ، بدرجة جعلت بعض الكتاب يحول مسرحية شهيرة — هى مسرحية « ناكر الجميل » — إلى القالب الروائى سنه ١٩٠٤ ، ولعل هذه المحاولة كانت أمام « المنفلوطى » وهو يعرب « فى سبيل التاج » فيخلع عنها ثوبها المسرحي ويصبها فى القالب الروائى . على أن مصطلح « رواية » لم يكن واضحا بمفهومه الفنى حتى تلك الفترة ، ووجد من يكتب على غلاف مسرحيته « رواية مسرحية » أو « رواية » فقط ويتضح أنها مسرحية[1]. ولا تقوم المشاحة هنا على المصطلح ، ولكن عدم تحديد المفهوم يعنى عدم وضوح

---

(١) من ذلك رواية « مابعد الدوارة إلا الحسارة » تأليف محمد فتحى خير الله ، حوالى سنة ١٨٩٠ ، ورواية « وفاء الثانيات » تأليف نقيد العلم محمد توفق فهمى سنة ١٩١٠ ورواية « الحاكم بأمر الله » تأليف ابراهسم رمزى سنة ١٩١٥ وكلها مسرحيات .

الجانب الفنى ، أوطبيعة البناء . وقد امتد هذا الموقف حتى شمل أول رواية فنية مصرية «زينب» إذ كتب المؤلف على غلافها « مناظر وأخلاق ريفية » فعانت — وهذا إحساس كاتبها — من ازدواجية العقدة ، وتفكك البناء ، وانفصال اللوحات .

وهناك محاولة أخرى مغمورة ، على الرغم مما فيها من جوانب ناضجة، تلك هى محاولة يعقوب صروف فى « فتاة مصر »[1] التى تقدم نفسها على أنها رواية « فكاهية تهذيبية اجتماعية عمرانية » وهى تخلط المغامرة بالنقد الاجتماعى، إذ تنقل القارىء إلى أجواء عديدة كجو الأوساط الراقية فى مجتمع القاهرة ، والجو السياسى والصحفى ، وجو المصرف الدولى ، وقصة الحرب الروسية اليابانية ، وتتخلل هذه الأحداث قصة غرام بين صحفى انجليزى وفتاة قبطية تتطور تطورا عجيبا ، والواقع أن الرواية تحوى سلسلة من التعقيدات والمفاجآت والأحداث المتلاحقة، التى لا مبرر لها إلا رغبة المؤلف فى أن يدلى برأية ومواعظه فى كل مناسبة. ويشار عادة إلى ما اشتملت عليه من حشو واستطراد وتفكك فى البناء القصصى، واعتماد على الحيل والمفاجآت والمبالغات، ومايغلب على شخصياتها من تجريد وكأنها أشباح[2] . وهذه التعليقات قد أوجزت الأسباب التى أودت بها فلم تنتشر ، وأولها قصة الغرام بين انجليزى ومصرية ،مما يجرح الشعور الوطنى،وهو مالا يحمله

---

(١) الطبعة التى اعتمدنا عليها بدون تاريخ ، وفى مقدمتها مايدل على أنها معادة وقد أشار الدكتور عبد المحسن بدر إلى أن الطبعة الثانية صدرت سنة ١٩٢٢ (انظر كتابة ص ٤١٤) وفى « محاضرات عن القصة فى لبنان » للدكتور سهيل إدريس أنها صدرت سنة ١٩٠٥ (انظر ص ٩) .

(٢) الدكتور محمد يوسف نجم : القصة فى الأدب العربى الحديث ص ١٢٦ .

صاحبها فى صورته التامة ، فضلا عن الأسماء الأجنبية . إلا أننا نلمس فيها بوادر نزعة علمية مصدرها ثقافة المؤلف الخاصة، حين يعلل « هنرى » الوفاق والاختلاف بين الرجل والمرأة قياسا على مايراه بين العناصر الكيماوية ، وحين يصف حفلا فى قصر الخديو يرصد العديد من أجناس البشر ولا تظهر غير قلة ضئيلة من أعيان الوطنيين . ويسجل من مظاهر الحياة الاجتماعية فى فترته محاولة اليهود الإثراء على حساب الفلاح بدفعه نحو الاستدانة بالربا ، والجمع بين الوصولية والنفاق الدينى [1] . والكاتب يدافع صراحة عن الحضارة الأوربية ، ويدعو إلى الأخذ بمظاهرها ، ويجعل من زواج مصرية بإنجليزى مغزى لإمكان الاندماج أو الانضواء ، ويهاجم الاستدانة من الدول الأوربية ، ويسند تأخر مصر إلى جهل نسائها . . . وما إلى ذلك من آراء ونظرات مختلفة . لكنه يسبق توفيق الحكيم فى الدفاع عن الفلاح بلسان أجنبى ، وهو هنا سائح انجليزى ، وإن كان دفاعا موجزا لا يقوم على حجة حضارية [2] . وفضلا عن ذلك فإنه يسد الفجوة الواسعة بين عبد الله النديم و طاهر حقى التى نجمت من انعدام كتابة الحوار بالعامية . ولعل « صروف » كان رائد « حقى » فى جعله الخدم يتحدثون العامية، والأجانب ومن شاكلهم فى مستواهم من الوطنيين يتكلم الفصحى [3] وهو ماسار عليه « حقى » فى « عذراء دنشواى » حين جعل الهلباوى وأعضاء المحكمة من الإنجليز يتحدثون بالفصحى، أما أهل دنشواى فكانوا يتحاورون بلهجتهم الخاصة .

---

(١) فتاة مصر ص ٩٠ .

(٢) السابق ص ٢٠

(٣) انظر الصفحات ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٦٣ من روايته .

وهكذا تتتابع الأعمال الفنيـة الروائية التى تدعو صراحة إلى الواقعية (فى وادى الهمـــوم) أو تسلك إليها مسلكا ساذجا (عذراء دنشواى) أو تطرح مشكلات الواقع وتمسه من قريب (حديث عيسى بن هشام وليالى سطيح وفتاة مصر) ولـكنها تعجز عن خلق تيار واقعى يستمر وينمو ، بل لعل الأمر على العكس؛فقد استتب الأمر للعواطف المسرفة والغنائية الباكية على يد المنفلوطي فى العقد الأول من هذا القرن ، وعلا صوته فوق هؤلاء جميعا، وفرض أسلوبه ومنهجه على الناشئين بدرجة تجعل منه ظاهرة محيرة . ويبـدو أن الظروف الخاصة التى كانت تجتازها مصر فى أوائل هذا القرن مسئولة عن هذا الإسراف العاطفى ، وعن الشكوى والأسى ومشاعر الضياع وبخاصة عند الشباب المثقف المتطلع ، وهو فى الغالب ينتمى إلى الطبقـة لوسطى التى كانت قد بدأت تنمو ثم ظهرت على المسرح الثقافى فى عصر إسماعيل بانتشار التعليم . ويمكن اعتبار ثورة «عرابى» سنة ١٨٨٢ مرحلة حاسمة فى تبلور الطبقة الوسطى ، فقد شارك فيها الملاك والتجار والعلماء والمثقفون ورجال الجيش الأحرار ، وترتب على فشـل الثورة العرابية تركيز اهتمام هذه الطبقة على إنماء إمكانياتها الاجتماعية ، وحشد قواها، مما ظهر أثره أكثر جلاء وتنظيما فى ثورة سنة ١٩١٩ الشعبية ، ويضاف إلى هذا العامل البيئى عامل آخر ثقافى تاريخى مستمد من التراث الشعرى خاصة؛ وهو شعر تغلب عليه النزعة العاطفية المسرفة: هو كذلك عند الشعراء العذريين، وعند الزهاد وشعراء الشيعة وشعراء الصوفية . وقد أخذت هذه الرومانسية العربية السمة العامة للرومانسية كما عرفتها أوربا ، فهى داعية إلى الهدم والثورة حيناً ، ولاجئة حينا آخر إلى صروح الخيال تبنى فيها عوالم سحرية من الجمال النورانى ، وتحلم فيها أحلامها البراقة ، وتنسج دنيا مثالية من الرؤى العجيبة ، وقد تمجد ألمها فى واقعها الأليم

وتود أن تغنى فى صوت مريح تارة ، وطورا تلجأ إلى الطبيعة تبثها أوجاعها وتناجى مباهجها وترى فيها موئلا يحميها من فساد الناس وتجنبها قيود تقاليدهم ، وهى تحن إلى عالم مجهول بعيد غامض ، كله سعادة وهناء . غير أن الرومانسية العربية قلما تنسى الواقع الأليم نسيانا تاما ، فتراها لاتنى تثور فى وجه الطغاة ، وتسفه الإقطاع والاستعمار وتبث روح النضال والأمل فى بعض الأحيان[1]. وسنجد حصيلتنا هنا كبيرة : شعراء المهجر وكثيراً ممن لم يهاجر وهاجرت روحه كمطران والشابى، وأصحاب الديوان الثلاثة : العقاد والمازنى وشكرى ، وأبا شادى وعلى محمود طه وغيرهم. وإذا حاولنا — على سبيل الكشف عن اتجاهات الثقافة أوائل هذا القرن — أن نقارن بين اتجاه الترجمة من المسرح الأوربى ، والترجمة من الرواية الأوربية فسنجد علامات الصحة والقوة ثم الوفرة من نصيب المسرح ، فقد ترجم العديد من مسرحيات شكسبير ، وترجم بعضها أكثر من مرة فى فترة وجيزة ، كما ترجمت مسرحية «شو» قيصر وكليو باترا عن الفرنسية - وهذه ملاحظة جديرة بالتأمل - ومن النتاج الذى ينتمى فى مجموعه إلى الكلاسيكية ، ترجمت ملاهى موليير ومآسى كورنى وراسين وفولتير . أما فى المجال الروائى فقد ترجم محمد السباعى قصة مدينتين لديكنز وترجمت وانتحلت قصة تاكرى هنرى أزموند وترجمت رواية البعث والسعادة العائلية لتولستوى . وهذه الروايات لاتتمتع بمكانة فى آدابها تعدل ماتتمتع به تلك المسرحيات التى ترجمت من مكانة فى تاريخ المسرح العالمى وتطوره . ومن الحق ما يلاحظ على ترجمة هذه الروايات من حيث هى تعبير عن ميول فردية لاتكشف عن اتجاه الترجمة ، كما أن تأثيرها كان

---

(١) عيسى يوسف بلاطة : الرومنطيقية ومعالمها فى الشعر العربى الحديث ص ٩٤، ٩٥.

ضعيفا ، إما لعدم استعداد الجمهور لتقبلها ، وإما لأنها لم تخل من التشويه الذى لم تنج منه إلا رواية محمد السباعى[1] .

على أنه يمكن أن يقال أيضاً ـ وقد قيل ـ إن المسرحيات المترجمة لم تنج من الحذف والتغيير وأحياناً الإضافة[2] . وقد يكون من حقنا أن نستنتج أن المترجم للمسرحية لا يجد يده مطلقة فى الحذف والتغيير مثلما يجد المترجم للرواية ؛ لأن المسرحية ـ مهما كان ـ محكومة بالعرض المسرحى ، أى أنها لابد أن تكون معقولة ومقبولة فى تسلسلها . أما مترجم الرواية فإنه يستطيع أن يلعب باللغة وأن يزيد أو ينقص كما يشاء ، و المنفلوطى مثل واضح وليس المثل الوحيد . ولن نطرح من هذه المقارنة عامل الكم ، فقد حظيت المسرحيات باهتمام كبير . كما لن نهمل عامل الزمن ، فقد عرفنا المسرح تأليفا وترجمة منذ منتصف القرن التاسع عشر ، على حين انتظرت الرواية طويلا حتى تحظى بمثل ذلك الاعتراف ، ومن ثم فإن القرن العشرين كان أطل ، ومضى فيه عقد كامل ، دون أن تظفر مصر بروائى حقيقى ينال اعتراف المثقفين أو عامة القراء أو كليهما ، فهؤلاء يعنون بالشعر العريق والأصيل ، ويمنحون المسرح بعض الاهتمام لما يمثل من زهو ومظهر حضارى لرواده . وكان على الرواية أن تنتظر فرصة مواتية ، حين يقر الشعر بأن تشعب الحياة الحديثة وتشابك قضاياها يضيق وعاؤه الفنائى عن التعبير عنه واحتوائه ، فتتجه الأنظار إلى الفنون الموضوعية ، إلى المسرح ، وتتقدم الرواية وقد صارت ضرورة ، لتأخذ مكانها فى ظروف طبيعية ، حين أعانتها المقامات الحديثة ـ على نحو ما أشرنا ـ بالتخلى والقصور ، بعد تمهيد الطريق .

---

(1) الدكتور عبد المحسن بدر : تطور الرواية العربية ص ١٣١ .

(2) الدكتور محمد يوسف نجم : المسرحية فى الأدب العربى الحديث . الفصل الخاص بالترجمة .

ومما هو جدير بالملاحظة أن النقد الأدبى ظل — ولفترة طويلة — يتجاهل الرواية والقصة القصيرة وينظر إليهما كأعمال على هامش الأدب وليست فى صميمه كالشعر . والنقد يستمد هذا الموقف من انعدام التقاليد النقدية ، فيما يخص الفن الروائى ، وقيام النقد العربى على النصوص الشعرية وحدها ،فإذا ما التفت الناقد إلى قصيدة وجد باب القول أمامه واسعا ،وفرص المقارنة والتنظير ممكنة ، وهو ما يحار أمامه حين يفكر فى نقد رواية . ومن العجيب أن مدرسة الديوان، وهى التى تأثرت بالفكر الأوربى أعمق التأثر — ظلت أصالتها متمثلة فى ما قدمت من مقاييس فنية للقصيدة الجيدة ، ومع تجاهلها للشعر المسرحى وانحصارها فى مجال الشعر الغنائى ، فإنها لم تتعرض للفن الروائى . ومحاولات المازنى فى نقد المنفلوطى لا تكشف عن إدراك صحيح للفن الروائى . ولا يعنى ذلك خطأ إشاراته ونقداته فهى فى مجموعها ورغم لذعاتها صائبة،إلا أنه ظل حول الاستعمال اللغوى ، وعيب المبالغة ، ولم يلمس البناء أو الشخصيات أو قيمة الحوار،فضلا عن أنه لم يشر إلى الفن الروائى فى مستواه النظرى إلا نادرا وفى عبارات سريعة .

زينب : علامة على مرحلة واتجاه

تمتاز «زينب» بأنها جعلت الحياة المصرية فى أبرز قطاعاتها وأشملها — وهو القطاع الريفى — مجالا لاهتمامها ،وبأنها اتخذت لنفسها لغة نقية بعيدة عن اصطناع الفصاحة ،وبأنها قربت من الشكل الروائى ونجت من طابع المحاولة الناقصة إلى حد بعيد ، ومن حيث أنها أخيرا تخلصت من رواسب شكل المقامة نهائيا .يحصى يحيى حقى المآخذ التى توجه إليها ، ويصفها بالبراعة الرخيصة [1] . ومن ثم ستتجه وجهة أخرى تتصل بغاية هذه الدراسة،«فزينب» أوضح مثل على تمازج العطاء بين الرومانسية والواقعية فى بناء فنى واحد ، فمن حقنا أن نقف عند هذا

(١) فجر القصة المصرية ص٥١

الجانب ، وأن نبرزه كأثر لثقافة كاتبها ووعيه الفنى والقومى .

و الدكتور محمد حسين هيكل يضع أيدينا — فى مقدمته للقصة — على دوافعه النفسية والفنية التى حفزته لكتابتها ،فقد بدأها وهو يطلب العلم فى باريس، وكتب أجزاء منها فى سويسرا « ولعل الحنين وحده هو الذى دفع بى لكتابة هذه القصة،ولولا هذا الحنين ما خط قلمى فيها حرفا ... وكنت ولوعا يومئذ بالأدب الفرنسى أشد ولع »ونضيف اعترافا آخر حدد فيه مصدر إعجابه بالأدب الفرنسى وهو « روح الثورة الذى يبدو فية دائم الضرام ، وحيوية متوقدة لا تخبو نارها[1] » . وكان قد قرأ — وهو فى السنة الأخيره من دراسة الحقوق كتبا فى الفلسفة والأدب الانجليزى ، ذكر منها كتاب « الأبطال » لكارليل و« الحرية » لجون ستيوارت ميل و « العدل » أحد أجزاء الفلسفة الاجتماعية لسبنسر ، ولعل هذا التعرف المبكر على الفكر الأوربى هو الذى جعله يفطن لمزايا الرواية الفرنسية وبسرعة نسبية ، إذ كتب رواية وهو ما يزال فى فرنسا وظهر فيها إلى حد كبير ما رآه فى الأدب الفرنسى من الثورة والحيوية ، وإن لم ينج تماما من تأثير قراءته الانجليزية السابقة . و « زينب » بالذات قد رددت اسم« سبنسر »ورأيه فى التربية، كما عكست أمشاجا متفرقة من الفلسفة الرومانسية بعامة . وإن كان يحيى حقى يرى هذه الرواية ثمرة قراءة بول بورجيه وهنرى بوردو وأميل زولا ، وقد حاول هيكل فى « زينب » أن يلبس أفكاره عن الوطنية المصرية ثوبا إنسانيا ، أو شكلا فنيا عالميا ، ولعل هذا ما توحى به عبارته فى مقدمتها :« كنت فخورا بها حين كتابتها وبعد إتمامها معتقدا أنى فتحت بها فى الأدب المصرى فتحا جديدا »،وربما كان يعنى نفسه حين يؤرخ

(١) الدكتور محمد حسين هيكل : ثورة الأدب ص٢٣٣ — ٢٣٤ .

لمارك التجديد فى الأدب ، ويشير إلى الفارق بين مرحلتين من التجديد ؛ فقد كانت المارك تقوم حول لغة الكلام ولغة الكتابة ولكنها ما لبثت أن انتقلت إلى طور جديد عن : « صور الأدب وما يجب أن تكون » ، وكان هيكل يشعر بدوره فى وضع أساس لشكل أدبى جديد كما تدل عبارته فى مقدمة روايته ، وكان يشعر بأنه قد « انقضى عصر المقامات والترسل فى نظر هؤلاء المجودين ، فلابد من صور جديدة هى صور الأدب القومى الكبير[1] » ، ويدعو إلى أدب معبر عن الفرد فى إطار من بيئته الاجتماعية وظروفه الوراثية[2] . ومن الطريف أن يوجه نقده إلى بعض الكتاب المسرحيين فى مصر وفى مقدمتهم المرحوم محمد تيمور ، فيدعوهم إلى هجر المسرحيات التى يغلب عليها الخيال،والتزام الواقع الاجتماعى المعيش[3] .

وقد عرفنا من قبل ما أوضحه هيكل من تأثير الوسط والوراثة فى تكوين الشخصية المصرية المتميزة،ومن هذا التصور — وإن كان متأخراً عن ظهور الرواية كثيراً — مقروناً بتأثير لطفى السيد المتمثل فى إعلاء شأن المصرية ، والتزام الإقليم وإبراز خصائصه الذاتية ، وتصوير واقعه وتحليله وتجليته ، ومتأثراً — أخيراً — بالأسلوب والشكل والخصائص العامة للأدب الفرنسى ، من مجموع هذه العوامل جاءت « زينب » بين الرومانسية والواقعية ، بين التحليل والسرد ، بين العامية والفصحى ، بين الترجمة الذاتية والرصد الموضوعى .

---

(١) السابق : انظر المقدمة .

(٢) السابق : مواضع متفرقة من صفحات ٣٧ ، ٣٨ ، ١١٤ ، ١٢٢ .

(٣) السابق ص ١١٠ ، ١١١ .

وتتجلى الرومانسية فى المحرك الأول لكتابة الرواية ؛ إنه الحنين ، وهو مظهر من مظاهر الإعجاب ومقدمة للتمجيد وخلع الشاعرية والشفافية على كافة مظاهر الحياة مهما كانت عادية وبسيطة ، ويرى بعض الباحثين أنه عمد إلى « المعادلة » بين التقاليد القاسية والطبيعة السمحة[1] . ويتآزر المحرك لكتابة الرواية مع الغاية منها ، فهى فى صورتها المجردة هجوم مستمر على التقاليد الاجتماعية القاسية التى لا تقيم للمشاعر وزناً ، على حين أنها الجديرة بالاعتراف ، وقد أخذ هذا الموقف الفكرى صوراً عديدة من التعبير ، يأخذ مرة طابعاً غيبياً أو فلسفياً أفلاطونياً[2] ، وينتهى إلى تغليب حقوق القلب على العقل وعلى الواجب[3] ، وتتبلور الدعوة إلى حرية الحب مع نهاية الرواية إلى نداء حار لحرية الزواج هتفت به « زينب » وهى بين الدنيا والآخرة ، ومن قبل كان القلب أعظم من أن تملكه[4] . وشخصيات الرواية فى مجموعها تعكس هذه الرومانسية أيضاً ؛ فزينب توصف عضوياً ونفسياً وصفاً أخاذاً حالماً لا يناسب مستواها الاجتماعى وعملها الشاق الذى تعكف عليه صباح مساء . و حامد يعكس هذه الرومانسية فى ميله إلى العزلة وإحساسه بالسأم فى صحبة الآخرين، وكثرة مناجاته لذاته ولمظاهر الطبيعة إذا انفرد ، وتعلقه السريع بالآمال الكاذبة وتقلبه وتردده عاطفيا وفكريا إذ يبادل زينب الحب ويأنف من قبلتها ، ويستنكر الزواج كطريق للسعادة ويسعى إليه ، وهو إلى ذلك متأثم شديد

---

(١) الدكتور أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث فى مصر ص ٢١٢ .

(٢) زينب ص ٤٣ — ٥١ — ٢٥٢ — ٢٥٣ .

(٣) زينب ص ٢٤٨ .

(٤) زينب ص ١٤٨ .

التحرج وتطهرى إلى حد كبير ، كما خرج إلى الحقول حاملا قيثارة ، وجلس بين يدى الشيخ مسعود ليعترف ، وانتهى كبطل رومانسى . وحامد يعكس هذه الرومانسية أيضا بحلول المؤلف فيه ، وتحدثه من خلاله وتحريكه لا ليلاحق ضرورات البناء الفنى وإنما ليصور صفحات من تاريخ المؤلف النفسية والفكرية ، وهو رومانسى أيضا فى وجوده فى موقف التعارض مع المجتمع ، فعلى حين نجد (المجتمع) يؤمن بأخلاقيات وجماليات مبنية على الشعور بالموانع والعوائق[1] نجد الفرد المثقف مثل حامد يؤمن بأخلاقيات وجماليات أخرى مبنية على الشعور بالحرية والانطلاق وتوكيد الذات وإعلاء صوت الغريزة[2] . وقد لاحظ الدكتور مصطفى ناصف بحق أن الفلاحين فى الرواية تنعقد بينهم الصلة وبسهولة يسيرة ولكن (حامد) المثقف يظل أكثر انفصالا وانطواء وإدراكا لمدى الاختلاف القائم بينه وبين المجتمع الذى يعيش فيه ، وهو لذلك كثير التأمل الشعرى عاكف على تجربته الداخلية ، قصير الباع فى إحداث فعل مناسب يترجم عن هذا النشاط العاطفى[3] .

وإذا كان من خصائص الرواية الرومانسية التى تدافع عن القضايا الاجتماعية أنها تحمل الطابع العاطفى المشبوب الثائر ، وتثير الأفكار إثارة مباشرة خطابية غالبا ، والشخصيات الرئيسية فيها ضحايا نظم المجتمع ، وهم رموز لطبقات اجتماعية يدافعون عن آرائهم أو يمثلونها فى بطولة يحيد بها مؤلفها عن مجرى الحقائق المألوفة فى عامة الناس . وغالبا ما يكون الشر — وهو هدف الهجمات فى

---

(١) الدكتور مصطفى ناصف : رمز الطفل ص ١٧ .
(٢) السابق نفسه .
(٣) السابق ص ٨ ، ٩ .

هذه القصص — ممثلا فى صورة الظلم الاجتماعى الذى يعانى منه البائسون والفقرا [1] . فان « زينب » قد التزمت ذلك إلى حد بعيد . ثم يأتى الاهتمام بالبيئة وإبراز ملامحها الاجتماعية فى خاتمة مانلمح فى هذه الرواية من تأثيرات رومانسية .

وعلى الرغم من غلبة هذا الطابع الرومانسى على الرواية الفنية الأولى فإنه ليس من العبث أو التمحل البحث عن جوانب نضج واقعية مبكرة ، نابعة من صدق التجربة ، والتفات الكاتب إلى هذا القطاع العريض فى حياتنا المعاصرة ، وإذا كان حامد شخصية رومانسية معبرة عن ذات المؤلف فإن فيه ملامح مستمدة من واقعية التجربة لا الواقعية المذهبية ، على الأقل فى اعترافه بالحوائل الطبقية وعجزه عن اجتيازها وتشكل فكره متأثرا بها — فضلا عن أن الكاتب يأتى بشخصياته عموما بعيدة عن أية نزعة مثالية ، فزينب تستسلم لعواطفها وكذلك حامد ، وكذلك والد زينب الذى أطمعه ثراء من يطمعون فى مصاهرته لفقره . ومنذ البداية نلتقى بأسرة معدمة فى حياتها اليومية البسيطة . يعلق يحيى حقى على هذه البداية ذات الدلالة الاجتماعية قائلا : « فنظن أن هذا المطلع البطولى سيؤدى بنا إلى ثورة عنيفة ضد الفقر والظلم والاستغلال ، ولكننا لا نجد شيئا من ذلك ، بل نجد نقيض ما نتوقع » [2] . وهذا التعميم لا يلتزم الدقة ، فإذا كنا لا نجد شيئا من الثورة ضد الفقر والظلم والاستغلال داخل بيت هذه الأسرة المجهدة فلأن الكاتب ادخرها لجانب خاص فى روايته ولأنها استهدفت — أو زينب بالذات — لظلم من نوع خاص ، ثارت عليه ثورة عنيفة ، وإن لم تؤد إلى

---

(١) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص٥٢١ .
(٢) فجر القصة المصرية ص ٤٦ .

نتيجة ، وحين تتسع اللوحة لتشمل القرية كلها تظهر آثار الفقر والظلم والاستغلال مقرونة بثورة الكاتب، لا ثورة شخصياته. وهذا وجه من أوجه التخلف الفنى فى الرواية لا شك فيه .

وربما أحس هيكل أن الشخصيات التى وقع عليها اختياره أقل فى إدراكها من أن تحمل أعباء الثورة، فضلا عن أنها تتعارض مع نزعته التمجيدية ، فالعمال فى كدهم وقد تعودوا الرق الدائم بالوراثة وبالوسط ينحنون لسلطان رب العمل من غير شكوى ومن غير أن يدخل إلى نفوسهم قلقا، ويعملون دائما ومن غير ملل ، ويرقبون بعيونهم نتائج عملهم زاهرة ناضرة ثم يقطف ثمرتها سيد مالك كم فكر فى أن يبيع قطنه بأغلى ثمن، ويؤجر أرضه بأرفع قيمة . وفى الوقت عينه يستغل الفلاح نظير قوته الفقير [1] ، وفى مكان آخر (ص ٦٨) يصور ما يتعرض له الفلاح من قسوة العمل وسيطرة الشقاء على حياته فى مسكنه وطعامه، لكن الكاتب يصل إلى موقف التمرد الصريح والاستعداء حين يساق ابراهيم إلى الجندية ـ مجردا من شرف خدمة العلم ـ يعجز فقره عن حمايته، «إنه فقير لذلك هو لا يستطيع أن يمسك بيده حريته ، لا يمكنه أن يكون مع غيره على بساط من المساواة أو قليل من العدالة ... عبث إذا آلام ابراهيم وشكواه ، وليس له إلا أن يصبر تحت تصريف الأقوياء والأغنياء فى حياته ورزقه حتى يجد من بنى طائفته الفقراء العمال من يتعاون معه على دفع بلوى المجموع والأخذ بالثأر من حكام الجمعية الغاشمين، ليس له إلا أن يبقى ساكنا حتى يأتى اليوم الذى لا تضيع فيه كلمته من غير أن يسمعها أحد، بل تكون حين ينطقها ذات رنين يقرع آذان المتحكمين فى رزقه

(١) زينب ص ٢٢ .

ورزق أمثاله والقابضين على حريتهم جميعـا ، يقرعهـا فتفزع لقرعه،وتتجه نحو الصوت فتفهم ما يريد وتجيب ما يطلب »[1] .

ولا يؤخذ على هـذه الرؤية العنيفة إلا أنها تعليق الـكاتب لا من وعى الشخصية بمأساتها الخاصة فى إطار من الظروف العامة . على أننا يجب أن نفرق بين رضا الشخصية بمـا هى فيـه ، ورضا الـكاتب المتمثل فى إبراز الشخصية راضية قانعة ، وشخصيات الرواية ليست راضية قطعا ، وإن كانت غافلة عن حقوقها،أو تسلك إلى المطالبة بها سلوكا ملتويا غامضا ، والـكاتب — بالإضافة إلى ذلك، وكما رأينـا — منـكر لذلك أشد الإنـكار ، قد صور استغلال الملاك العمال ، ووقف طويلا عند صرف أجور العمال وما يـكشف من مآس اجتماعية سببها هبوط الأجور وانعدام الضمانات ضد البطالة ، وهو ما يعينه عليه تصوره الواقعى لريفنـا فى تلك المرحلة . وأغلب الظن أن موجة من اضرابات العمال كانت تجتاح فرنسا حين استرسل الـكاتب مع حماسه عن اتحاد العمال ضد حكام الجمعية الغاشمين . وهو يحمل على الاستغلال المقنع بالدين أيضا ممثلا فى شيخ الطريقة (ص ٢٥٧) الذى ترهل جسمه بالشحم ، وقارن بينه وبين العمال العجاف الذين اقتطعوا من طعامهم ليقيموا له حفـلا .

وبقى أخيرا جانبان لهـذه الرواية من مناهج الواقعيين ، يتمثل أولهما فى تصوير شخصية «حسن» ذلك الذى تزوج بزينب ، فهو ليس نقيضا لإبراهيم الذى أحبته ، بل هو أقوى وأرجـح كفة منه ، إنه — كما صوره الـكاتب — ثرى نشيط وطيب القلب، محبوب من كل الناس وفيه شهامة ، وزينب مع ذلك تبغضه لأنه يحـول بينهـا وبين من تحب ، وهـذا الجانب يؤكده الواقـع

---

(١) السابق ص ٢٣٤ — ٢٣٥ .

الإنسانى والمنهج التحليلى ، وبهذا تكتسب شخصية زينب حياة ذاتية حارة نابعة من صدقها حتى فى استسلامها لإرادة أبيها . والكاتب بذلك قد تجنب عيبا خطيرا شاع فى رواياتنا ذات الطابع الرومانسى حين تحاول أن تجعل شخصية (العزول) دائما شخصية مهتزة القيم ضائعة الرجولة ، ليجد المؤلف عذرا لبطلته إذا ما انصرفت عن هذا العاذل المفروض عليها إلى الآخر الذى آثره قلبها دون أن يمس ذلك ما ينبغى لها من عفة العواطف ومثالية الأحاسيس . أما الجانب الآخر فيتمثل فى حرص الكاتب على رصد التفاصيل الدقيقة مثل وصفه لحظة انتظار غروب الشمس فى يوم من أيام رمضان (٤٦) ، ومسارعة العابرين أمام المسجد للحاق بصلاة الجماعة (٧٦) ، يضاف إلى ذلك تلك الصورة المرة التى صور بها الطبيب الذى جاء لإنقاذ زينب وتشاغله عنها ، وحرص والد حسن على الأرض وخوفه من الأستدانة و الفايظ .

وتستوقف لغة هذه الرواية كل من يتعرض لدراستها ، ليفضل هذه اللغة ويشيد بجهد الكاتب فى إقرار أسلوب جديد يقوم أساسا على خدمة أهداف فنية ، ولا ينظر إلى اللغة كهدف فى ذاتها ، أو ليفضل عليها غيرها وينزع منها حق الريادة إلى أسلوب جديد ، كما فعل يحيى حقى حين رأى - فى مقدمته لرواية عذراء دنشواى - أن لغة « زينب » كأنها مسبوقة فى سعيها نحو العامية بمحاولة طاهر حقى فإنها أيضا لا تلحق بها ، مما سنعود إليه بشىء من التفصيل. أما الدكتور مندور فيقر صراحة بأن محاولة هيكل هى رائدة التقريب بين لغة الكلام ولغة الأقلام ، ويشير إلى بعض تعابير الرواية، ويستوقفنا هذا التعبير عن إحدى الحالات بأنها « أغلت من سابقتها » وكلمة « أغلت » ، بمعنى أقسى أو أشد ، مأخوذة من لفظة شائعة بين زراع الريف ،وهى لفظة « الغلت » أى

الحصى الذى يختلط بالقمح فيسىء إليه [1]. ويلاحظ الدكتور عبد المحسن بدر بحق أن العامية قد استعملت قبل هيكل تسهيلا على القراء، لكنها عنده تستعمل بدافع من الضرورة الفنية، لأن جمال اللغة لم يعد من وجهة نظره قضية منفصلة عن قدرتها على التعبير، إلا أن الباحث يزعم أن «هيكل» كان يجد مشقة فى اكتشاف اللفظة المناسبة، ويقف بخاصة عند كلمة أغلت، وهذه الكلمة عند البصير بحياة الريف ومصطلحات الزراعة ليس لها بديل يغنى غناءها.

والباحث عن ملامح واقعية فى «زينب» لايستطيع أن يغفل اللغة، فقد أوشكت أن تملأ الفجوة الواسعة بين العامية والتعبير الفنى، فمهدت الطريق أمام رواية واقعية خالصة، إذ نطق الناس بلغتهم وكما ينبغى أن ينطقوا، ولكن المحاولة لم تكن كاملة لهذا التفريع فى الأسلوب الذى يعلو ويهبط تبعا لطاقة الكاتب، لاخضوعا لمستوى شخصية المتحدث.

وأول نقد أثارته «زينب» واكب عام مولدها إذ استقبلها ناقد مجلة «البيان» فى عدد من اعداد سنة ١٩١٢ بكلمة تحية لكاتبها. وبعد أن ينادى بوضع روايات على نهج (الريالزم) يرى أنه «لاضرار فى وضع روايات خيالية يرمى كتابها إلى مبدأ سام أو فكرة رشيدة، يهذبون بها العواطف ويقومون أود الأخلاق، فليس مبدأ (الرومانتزم) فى فن وضع الروايات بأقل فائدة من الروايات القائمة على الحقائق — نقول ذلك وفى أيدينا رواية صالحة هى بدء عهد جديد فى عالم الكتابة نستقبله بالغبطة والفرح، تلكم رواية «زينب» وضعها صاحبها يصف فيها حال الريفيين فى طهرهم وعفافهم وسلامة قلوبهم وشريف حبهم وجود كبارهم وتقوى كهولهم، وضمنها مبادىء له عصرية، ليس منها إلا

(١) قضايا جديدة فى أدبنا الحديث : ص ٥٧ — ٥٨ .

الرشيد القويم ، متبعا فى ذلك مذهب ديكنز و بلزاك وثاكرى » [1].

وناقد مجلة « البيان » صاحب أول محاولة لإلحاق « زينب » باتجاه مذهبي معين . وهو إذ يجعل مؤلفها متبعا لمذهب ديكنز و بلزاك و ثاكرى يدفع بنا نحو الحيرة ؛ فديكنز وثاكرى انجليزيان ، لانظن أن هيكل قرأ لهما مايمكن أن يؤثر فيه بعمق ، أمام اعترافه الصريح بأنه انفعل بالأدب الفرنسى ، على أن هذه الإشارة سليمة فى روحها ، إذ تجمع بين ذوى الاتجاه الواقعى. ولكن أين أثر هؤلاء الثلاثة فى « زينب » ؟ لانكاد نجد غير مزج التجربة الفردية بالصورة الاجتماعية التى نجد صورة لها فى «دافيد كوبرفيلد» ثم فى حرصه على خلق جو من التأثير الحاد ومزجه الهزل بالجد والعاطفية بالشعور الصادق ، والفلسفة بالمرح والدرس الخلقى ، ثم هذه العناية بالبسطاء .

وتأتى الإشارة الثانية من الأستاذ عمر الدسوقى وهو يضع هيكل — كما سبق بذلك الأستاذ جب — بين الذين تأثروا بالأدب الفرنسى ، ونهج طريقة المدرسة الطبيعية الفرنسية » [2] ويزيد يحيى حقى الأمر تفصيلا حين يقول بعد ذلك : إن هذه الرواية ثمرة قراءة بول بورجيه وهنرى بوردو ولا أقول أميل زولا [3] . وسلشعر حيال زولا بمثل تلك الحيرة التى

(1) يذكر عباس خضر أن الرواية صدرت عام ١٩١٢ مستدلا بهذا المقال ، ويشير إلى ماأثبته يحيى حقى فى «فجر القصة» من ظهورها سنة ١٩١٤ وهو مايؤكده مؤلفها فى المقدمة المشهورة فى طبعة سنة ١٩٦٣ والنص من «القصة القصيرة فى مصر » ص ١١٣ — ١١٤ .

(2) فى الأدب الحديث ج ٢ ، ص ٢٤٣ .

(3) فجر القصة المصرية ص ٤٢ .

أحسسنا بها تجاه بلزاك ، فإن زولا يتبع منهجا صارما فى وضع رواياته ، ويهدف إلى غايات لم يكن هيكل بطبيعة ثقافته وقدرته وظروفه التاريخية بقادر على الاقتراب منها . لكنه يقترب من بول بورجيه بأكثر من معنى ، فقد عاصره فى باريس وشهد ميلاد عدد من رواياته ، كما شابهه فى موقفه النفسى والسياسى من قضية الوطن . كان بورجيه يرى — مثلما كان هيكل يرى تجاه مصر — أن فرنسا أصيبت إصابة بالغة (عقب حرب السبعين) وأنه كمثقف مسئول عن تدهورها وعن نهضتها فى المستقبل ، وكانت تلك دوافعه للعمل [1]، وكان بورجيه يميل دائما إلى العقد القصصية المفجعة ، لكن حاجته إلى الوعظ الأخلاق ساقته إلى تقوية هذه الناحية أيضاً حتى يكون أكثر استحواذا على الجمهور ، أما هنرى بوردو (١٨٧٠ —١٩٦٣) فإنه حريص على تسجيل العادات الاجتماعية مستغلا عنصر التراجيديا فى قصصه ، وتلك نقطة اللقاء بينه وبين هيكل الذى احتفى أيضاً بالتقاليد وأنهى روايته نهاية مأسوية ،وإن تكن رومانسية . ونحن لانهون من محاولات وضع هذه الرواية فى إطار من الواقعية أو الطبيعية — بل إن هذا الزعم يدعم وجهة نظرنا حيالها ، فعلى الرغم من رومانسيتها الواضحة فإنها بحق تعتبر أول جهد خلاق يمزج بنجاح بين أكثر من اتجاه مذهبي فى رواية واحدة ، فى أدبنا الروائى الحديث .

ويولى المستشرق « جب » « زينب » اهتماما خاصا ، وإذا كان يسجل مآخذه عليها بغير تسامح فإنه يقيسها إلى ظروف عصرها وكاتبها ، ويؤكد أنها من حيث اللغة والأسلوب والموضوع منبتة الصلة بكل ماظهر قبلها من الأدب العربى[2] . وعباراته تجمل ما أشار إليه بعد ذلك الدكتور الراعى والدكتور

(١) ج . لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ ص ٤٨٥ ، ٤٨٦ .
(٢) دراسات فى حضارة الإسلام ص ٣٧٩ ومابعدها .

بدر فى كتابيهما. ومن الطريف أن يتعرض لنقدها عبد الرحمن الشرقاوى فى ثنايا روايته: «الأرض» التى صدرت سنة ١٩٥٤ معارضا صورة المجتمع الريفى كما أبرزته هذه الرواية، إلا أن الشرقاوى — وحق على الناقد أن ينقد — لم يوفق فى وضع رأيه ضمن بناء الرواية، إذ يجعله على لسان صبى لا يرتفع إلى هذا المستوى من الإدراك فى لغة تقريرية تطول إلى درجة الإملال[1].

وقد توقف هيكل بعد «زينب» عن كتابة الرواية أكثر من أربعين عاماً، إلا أنه يعود إليها، فجعلها خاتمة حياته فى «هكذا خلقت». وهى تمضى فى جو مختلف تماماً عن «زينب» على الرغم من غنائها للطبيعة المصرية واعتزازها بتاريخنا القديم وإبرازها لقسوة الطبقية.

وهذه الرواية — بشىء من التجاوز — يمكن أن تعتبر «مدام بوفارى» المصرية، فهى أيضا قصة الزوجة النصف المثقفة الطموح المعتزة بجمالها، التى تنظر إلى زوجها على أنه لا يستحقها، والزوج هنا طبيب أيضا، وهو إن كان على عكس شارل بوفارى طبيبا ناجحا جاداً فى مهنته، إلا أنه مثله محدود الحظ فى القدرة على اللعب بالعواطف. وطموح الزوجة أيضاً يدفع بها إلى أمور غير محمودة، فتدفع بزوجها إلى الإفلاس، وكذلك تحول الأصدقاء إلى عشاق، ويظهر المرابى هنا أيضاً إلا أنه يقرض الزوج فيستغرق ممتلكاته، وبذلك يكون الموت من نصيب الزوج لا الزوجة. و «إيما» المصرية قريبة نفسيا إلى إيما بوفارى، فقد كانت الأخيرة «أكثر تأججا وأقل خوفا وأكثر إصرارا من ليون (خليلها) وقد اقتطعت أغلب المال اللازم لمسراتها، وكانت تتصرف كما لو كان ليون محظيتها، فاستاء من سيطرتها وخاف من مغالاتها فى الخيال، وازدرت هى

(١) الأرض: ص ٣٤٤ — ٣٤٥.

ما اعتبرته ضعفا من « ليون » ، وأصبح حبهما مجرد شهوة وعادة ، وسأم كل منهما الآخر مثل أى زوجين »[1] وهذا الاقتباس يمكن أن يعبر إلى حد كبير عن (إيما المصرية) ، غير أنها تنهى علاقتها كما تحتفظ بها فى مستوى أخلاقى يحاول أن يسوغه الكاتب فتتزوج ممن آثرت على زوجها . ومن المؤكد أن المشابهة بين العملين لا يمكن أن تمتد إلى أبعد من السطح أو الحوادث الظاهرة . فوراء فلوبير حشد من الإدراك الفنى والاقتدار التعبيرى والحيوية والقدرة على تحريك الحوادث لم تحظ منه هذه الرواية إلا بقدر ضئيل . ومن الحق أن نقرر أخيراً أن هذه الرواية — برغم غرابة النموذج — أكثر قربا من روح الفن ، ولكنها حيال القضية التى عقدنا لها هذه الصفحات ، ظلت بين الواقعية والرومانسية .

وإذا كانت الرومانسية فى « زينب » الصورة والإطار ، ولم تحظ الواقعية إلا ببعض الألوان التى لم تستطع مغالبة اللون العام ، فإن الواقعية هنا هى الصورة ، وظل الإطار رومانسياً : رواية فى مذكرات ، مكتوبة بأسلوب الحكاية — أو ضمير المتكلم — عن الصراع المقدور بين العواطف والأهواء ، تنتهى بالانتحار . ويمكن أن نقول فى أعقاب ذلك : إن هيكل لم يستطع أن يتجاوز تجربة زينب بقدر كبير ، ولهذا ظل تأثيره مرتبطا بما صنعه فى البداية دون النهاية .

المنفلوطى والاستقطاب الرومانسى

ويقف المنفلوطى حركة ارتداد عن الواقعية كما مثلها كتاب المقامات الحديثة فى صورتها الناقدة ، وكما عبر عنها طاهر حقى فى صورتها الساذجة ، وكما دعا إليها لطفى جمعة فى وضوحها المذهبى ، وكما ظهرت فى « زينب » ممتزجة بالرومانسية ، وعلى الرغم من معارضته لتيار كان قد بدأ وأوشك أن يستقر

---

(١) E A Grezier, Plat Outlines of 101 Best Novels, P: 225.

فإنه نال حظوة وانتشارا ،وظل الكاتب الأثير لفترة طويلة على الرغم من عدم رضاء نقاد عصره عنه .

وأول نقد موضوعى وجه إليه حمله العدد الأول من جريدة « السفور » فى ٢١ مايو ١٩١٥ ، يقول فيه كاتبه : « لو كان السيد المنفلوطى روائياً نابغاً كما هو كاتب نابغ لكان فى مقدوره أن يدخل هذه المباحث (يقصد القضايا الاجتماعية) إلى رواياته كجزء من حوادثها الواقعية ، وهناك كانت تنطلى محاسن قلمه على ما فيها من خطأ فى الرأى ، أما نشر المبادىء والآراء فى شكل خطب ومناقشات فتلك طريقة عامة مبتذلة يعرفها أصغر الكاتبين . . . وإذا عجز السيد عن أن يلائم بين الأدب والقصص فإن له فى غيره مجالا يغطى فيه أدب المنفلوطى على ما قد يشوب مبادئه الإصلاحية من نزعة رجعية[1] »

وهذا النقد وجه بالأخص إلى القصص الموضوعة لا المترجمة ، لأن المنفلوطى أصدر الجزء الأول من « النظرات » سنة ١٩٠٩ ، أما مختاراته فقد صدرت سنة ١٩١٢ وترجم «ماجدولين» فى العام نفسه ، وأصدر «العبرات» سنة ١٩١٤ فإلى ذلك الحين كان يغلب عليه طابع الكاتب المبدع — لا المتبع والمترجم — ولذلك فإن هذا النقد يلمس جوانب الضعف فى أدبه بقوة ، فهو يتعرض حقاً لقضايا اجتماعية خطيرة ، كقضية الفقر والثراء ، وحق الفرد على المجتمع ، وحق الرعية على الراعى ، ومغبة الاستبداد وضحايا القسوة والتمزق الأسرى،وما إلى ذلك . ولكنه فى تعرضه لهذه القضايا الخطيرة يعكس وجهين من أوجه التخلف الفنى والفكرى . ويتمثل التخلف الفنى فى فصله بين هذه القضايا وبين البناء الفنى للقصة ، فلا يبدو فيها منطق الحتم والتلاحم والضرورة الإنسانية وطبيعة

---

(١) عباس خضر : القصة القصيرة فى مصر ص ٦٥ .

الموقف، بمقدار ما تبدو خطبة طويلة مملة ، تقفز فوقها عين القارىء قفزاً ، ودون اهتمام بما تحتويه لتصل إلى ما بعدها من أحداث ، أو تقف عندها — وهذا يرجع إلى طبيعة القارىء — لتتملى حسنها اللغوى المتمثل فى زينتها وأنينها وكأنها غاية فى ذاتها . أما التخلف الفكرى فيبدو فى موقفه النفسى ممن يتعرض للدفاع عنهم، فإن نغمة الاستجداء هى الغالبة، إنه لا يدافع عن الفقير أو المظلوم أو الجاهل أو ضحية الاستبداد الظالم على أن لأحد من هؤلاء حقاً على المجتمع ، وأنه ضحية أوضاع فاسدة ، وأنه جدير بأن ينصف لأنه صاحب حق ، ولكنه يطالب الناس أيا كانوا بالعطف على هذا الإنسان الضحية . وهذه النغمة هى التى كانت سائدة فى عصره ، وهى التى وصمته عند كاتب هذا النقد بالرجعية ، وقد كانت أكثر وضوحاً عند الشعراء المحافظين الذين لم يتخلوا — إلا أخيراً — عن مكان الندماء عند الأغنياء وحول الأمراء ، فليس هناك من فرق نفسى أو فكرى بين قصة المنفلوطي عن «اليتيم» مثــــلا ، وقصيدة حافظ ابراهيم عن الطفولة المشردة ، وقصيدة الرصافى عن الأرملة المرضع ، فكلها تعبر عن الاستجداء .

وقد استمرت موجة النقد العنيف للمنفلوطي من أديب أكثر إدراكا لماهية الفن ووظيفة اللغة فى العمل الأدبى ، ذلك هو ابراهيم عبد القادر المازنى الذى خصص جزءاً لا يستهان به من « الديوان » لنقد المنفلوطي أومهاجمته ، وهذا الذى نراه يخالف ما يراه بعض الباحثين من أن نقد المازنى للمنفلوطى إنما يعود إلى تغيير المثل الأعلى فى الكتابة ، لأن الجيل الحديث لم يعد يرضيه الأسلوب الجزل الرصين فحسب ، بل هو يطلب الفكر الواسع الذى يوطد ويمهد للتعبير الدقيق عن الخوالج النفسية ، ودرجات الإدراك الفكرى ، ولو

أن المازنى لم يوضح ذلك تماماً[1] . وأغلب الظن أن المثل الأعلى فى الكتابة لا يتغير فى بضع سنوات . ومع هذا فإن نقد كاتب « السفور » — وهو سابق لنقد المازنى — لا يقف عند الأسلوب ، بل لعله ـ من وجهة النظر الاجتماعية ـ أكثر تقدمية وربطاً بين الأدب والحياة من نقد المازنى .

والجدير بالتأمل أن المنفلوطى — فيما يبدو — لم يحاول أن يفيد من ناقديه . هل كان على يقين من أنه على صواب ، أو أن نزعته الفطرية غلبته كما يغلب الطبع التطبع . أو أنه رفض التغيير والتطور لما وجد من نجاح مادى ؟ هذه القضية لم يلتفت إليها أحد — فيما نحسب — ويغرى بإغفالها أن المنفلوطى لم يكن من هواة المعارك الأدبية .

والاهتمام بقضية الدوافع الخاصة وراء ثبات المنفلوطى على أسلوبه ومنهجه الفكرى يستمد ضرورته من جانبين : أن المنفلوطى قد عوق نمو الاتجاه الواقعى الناقد الذى بدأه المويلحى ، كما عفى على تجربة طاهر حقى ، وأنه أثر بأسلوبه ولسنوات غير قصيرة فى عديد من الكتاب ، وتأثيره لا يسهل إغفاله عند بعضهم إلى اليوم ، بل لقد أثر فى أسلوب ناقديه كطه حسين ، وبعض ذوى المكانة فى تاريخنا البلاغى كالزيات و الرافعى . ويميل بعض الباحثين إلى وصف المنفلوطى برقة القلب وهذا تأكيد للمنزع النفسى . ويؤكد الدكتور شوقى ضيف[2] ذلك ويمزجه بالظروف العامة التى كانت تعيشها مصر ، من خضوع للاحتلال مما يدفع بأبنائها إلى اليأس واستشعار

---

(١) الدكتور شوقى ضيف : الأدب العربى المعاصر ص ١٦٤ .

(٢) انظر الفصل الخاص بالمنفلوطى فى كتابه « الأدب العربى المعاصر » وعلى الأخص ص ٢٠١ ويشاركه فى هذا التحليل عباس خضر ، انظر : كتابه القصة القصيرة فى مصر ص ٦٤ .

البؤس » والتأم فى نفس المنفلوطى بؤس أمته ببؤس نفسه فتحول بوقاً لهذا البؤس يبكى فى كتاباته ويئن » . وحيال هذه القضية يجب التسليم بأثر البيئة العامة على الكاتب باعتباره يعيش فيها وينفعل بما تزخر به من قيم وأفكار ، وتتأثر نفسه بكل ما يثقل كاهل البيئة من ظروف شاذة أو عابرة ، ولكننا نؤكد هنا أن أثر البيئة مع حتمية وجوده تنتفى حتمية اتجاهه أو جبرية تأثيره ، فليس الإنسان معادلة رياضية أو نظرية هندسية . ليس من المحتم إذا وجد احتلال أجنبى وظلم واستبداد فى السلطة الحاكمة أن يبكى كل الناس ، وأن تشيع السلبية فى النفوس ، وأن يهرب الجميع إلى عوالم وهمية يقيمون فيها حياة عجز الواقع عن تحملها . فكما يوجد الهاربون من الظلم ، والراضخون أمام وطأة الاحتلال ، يوجد المقاومون لهذا الظلم بكل سبيل ، والرافضون للحياة فى ظله المطالبون بالتغيير من أجل حياة أفضل . إذاً ليس من الضرورة فى شىء أن يكون أدب المنفلوطى على هذه الصورة من البكائية والأسى والسلبية لمجرد أنه عاش فى ظل الاحتلال ، وأنه عانى من الاستبداد ، بل لعل الأمر على العكس تماماً ؛ فدخوله السجن بتهمة سياسية كان جديراً بأن يمنحه بداية أخرى وقد عرف عدوه الحقيقى . وإذا كان المنفلوطى قد عاش فى ظل الاحتلال والاستبداد ، ففى أى ظل احتمى المويلحيان والعقاد ، ودعاة العصرية المصرية فى أعقاب ثورة ١٩١٩ ؟

أما أن المنفلوطى كان يشقى فى سبيل الحصول على ما يقيم به أوده ، ففى تضاعيف حياته ما يرده ، بل وصف بأنه كان يعيش حياة فيها سعة[1] .

---

(١) صور محمد شلبى فى كتابه : « المنفلوطى الأديب الاشتراكى » عديدا من رسائله التى تثبت أنه كان يعيش حياة فيها سعة ، وأنه ورث أرضاً واسعة ص ٥٥ وما بعدها .

والجدير بالتأمل حقاً أن المنفلوطى برغم ما كان يوجه إليه من نقد لم يكن يحاول أن يغير الأساس الذى يختار عليه مترجماته ، أو الأسلوب الذى ينتهجه فى تأليفه ، بل يبدو الأمر على العكس ، إذ كان يتراجع فى طريق الاستغراق الرومانسى ، فقد بدأ بالنظرات سنة ١٩٠٩ ولكنه يعرب « الشاعر » سنة ١٩٢١ و « الفضيلة » سنة ١٩٢٣ ، ولا تبدو بارقة أمل إيجابية فى الانفعال بالعصر إلا فى ترجمته — أو تعريبه — لمسرحية « فى سبيل التاج » سنة ١٩٢٠ فيما يبدو — بصورة ما — مشاركة بالرأى فيما يمكن أن تنتهى إليه ثورة ١٩١٩ من صراع بين القادة ، وما يمكن أن يؤدى إليه هذا الصراع ، لكنه قضى على هذا التفسير المتفائل بما عقب به على هذه المسرحية (وقد حولها إلى الشكل الروائى) من روايات ، وكأنما استمرأ النغمة التى ارتضاها منه جمهوره ، وتلك حجتنا فى تعليل استمراره ومبالغته فيها ، برغم تطور الحياة الاجتماعية تطوراً عظيماً خلال العقدين الأولين من هذا القرن ، وبرغم تقدم الوعى النقدى والأدبى .

ومن جهة أخرى فإنه إذا كان المازنى قد عبر عن عصره بأنه عصر التفكير والقلق والاضطراب والشك ، فتلك كانت حال القلة المثقفة ، أما القاعدة العريضة التى اعتمد عليها رواج المنفلوطى فإنها كانت قد أخلدت إلى اليأس منذ هزيمة عرابى والتشهير به وتشويه حركته والسخرية من رجاله الثائرين معه ، ثم لاحت بارقة أمل فى الثورة ما لبثت أن انتهت إلى يأس آخر حين آلت إلى صراع بين الساسة على مغانم لم يجن منها الشعب غير الفرقة والهوان وقد ركب المنفلوطى الموجة الصاعدة ، فراح ينوح ويبالغ فى نوحه دون أن يحاول البحث عن حل ، أو الكشف عن أساس العلة ، أو الملاءمة بين موضوعات قصصه وروح الفترة .

المنفلوطي إذاً علامة معوقة على طريق الرواية الواقعية العربية ؛ بهذا النغم الحزين الصاعد دائماً من قلب لا يرى فى الحياة خيراً قط ، وبإقحامه نفسه كراوية لقصصه ، وصنعته اللغوية الواضحة ، وأخيراً بهـذه الشخصيات التى آثرها ، وهى تفتقر لمقومات الوجود الإنسانى ، فتصويره للمشاعر قائم على صناعة الإنشاء ، وهو لذلك يسقط فنياً لأنه يبعد عن التحليل والتصوير ، ويغلب السرد والتقرير ، فضلا عن أنه لا يعنى بتفاعل الغرائز والنوازع ، بل تبدو شخصياته كخط مستقيم ، يفرض عليها منطقه الخاص ثم يدفع بها نحو الموت[1].

ونحن لا نتناول المنفلوطى فى هـذه الصفحات لننتهى إلى أنه لم يكن شيئاً فى تاريخنا الأدبى ، فليست هـذه هى الغاية ، كما أن المنفلوطى ممن لا يسهل العبور بهم صامتين عن جهودهم ، فقد خلص الأسلوب النثرى — أو كاد — من أثقاله ، وجعله بهذا قابلا للتطور فى طريق التعبير الدقيق والصادق ، كما أنه آثر البسطاء بمحبته ، واتخذ الفقراء والمهانين المحقرين من المجتمع أصدقاء يوليهم وجهه ، وإن أخطأ السبيل فى الحدب عليهم ، وأخيراً فإنه أول كاتب جعل من الحب عاطفة تتنفس علانية وتعبر عن نفسها دون خوف من النفاق الاجتماعى ، فاكتسب للفن الروائى قاعدة عريضة من القراء ، مهدت لا شك لوجود جيل من الروائيين يعتز بفنه ويخلص جهده له ، ويراه جديراً

---

(١) من الطريف أن يقول شوقى فى رثائه :

من شوه الدنيا إليك فلم تجد فى الملك غير معذبين جياع
ولرب بؤس فى الحياة مقنع أربى على بؤس بغير قناع

فكأنه يتهمه بالسطحية فى إدراك البؤس ، وتصوره للوجه الظاهر البائس دون تغلغل إلى الأعماق

باهتمامه . وإذا نظرنا إليه على أنه يمثل مرحلة التردد أو التراجع عن الاتجاه الواقعى ، فإن دوره فى دعم الاتجاه الواقعى أو التمهيد لتقبله يأتى نابعاً من موقفه المناقض — لا المناهض — للواقعية. إن شيوع النقص يكون حافزاً لتلمس الكمال والبحث عنه ، واختفاء الملامح الوطنية قد يغرى بالمبالغة فى إبرازها .

سنجد بقع ظل منفلوطية متناثرة على مدى ثلاثين عاماً بعد وفاته ، لكن أحداً لم يلحق به فى منحاه الخاص ، كما لم يؤثر أحد فى الشباب من الكتاب المعاصرين له مثل تأثيره ، وسنرى بعد قليل أن دعاة العصرية المصرية لم يستطيعوا أن يكسبوا — من خارج صفوفهم — أحداً إلى دعوتهم ، على حين انفرد المنفلوطي — تؤازره ظروف العصر — بمثل هذا التأثير الواسع ، ويغلب على الظن أن رياح المهجر الوافدة بالنغم الحزين الأسيان ، الداعية إلى طهر متصوف يلتمس العزاء فى دار الجزاء ، قد أعانت الدعوة المنفلوطية على الاستقرار ، فبينهما معاصرة زمنية ، وبينهما ملامح نفسية وفنية مشتركة . وإذا كان الشعر المهجرى قد سبق بملامحه النفسية ، وتقاليده التعبيرية ، فإن الرواية المهجرية سارت فى ذات الطريق ، كذلك نجدها عند جبران و نعيمة ، وهما مثل المنفلوطي ، تظهر ذاتهما بقوة ، فيتفسح الشكل الفنى أمام إلحاح الذات وحاجاتها إلى التعبير[1] .

ولقد أمضينا مع المنفلوطى بعض الوقت لنؤكد حقيقة مستنتجة ونحاول تعليلها ، تلك هى أن أحدا لم يستطع أن يحتكر البيئة الأدبية فى المجال الروائى وأن يفرض عليها اتجاهه وأسلوبه ؛ فالمنفلوطى يزدهر فى الفترة التى شهدت ميلاد

---

(١) الدكتور عبد الكريم الأشتر : فنون النثر المهجرى ص ٥ ، ٧١ ، ٧٤ ، هامش ٧٥ ، ٨٤ .

القصة الفنية العربية الأولى (زينب) لكنه — وهذا مجرد ظن — لايلتفت إليها ، ربما عاقته اللغة التي كتبت بها ، كذلك لايلتفت إلى دعاة العصرية المصرية ، ومذهب الحدث ، وهم بدورهم قد تجاهلوه تماما . وهناك — كما هي سنة الحياة دائما — فريق وسط أخذ من المنفلوطى — لاعنه — الاهتمام بالصياغة وظهور الذات ، والاحتفاء بالعواطف الإنسانية ، وأخذ من الدعاة إلى الحقائق القدرة على التعليل والتحليل — وهو ماعجز المنفلوطى عنه — والاهتمام بالشخصية الإنسانية وظهور البيئة الزمانية والمكانية ، وأخيرا الاهتمام بالشكل الفنى للرواية ، فهى ليست — كما هو الحال عند المنفلوطى ، وبشىء من التحفظ عند هيكل — خطبا ومناقشات طويلة ورسائل مدبجة بعناية يتبادلها المحبون ، ولكنها حوادث مترابطة ،متفاعلة مع شخصيات إنسانية نامية ،تصنع الحدث وتنميه وتتأثر بردود الفعل الناجمة عنه . فريق الوسط هذا يتمثل فى روايات « إبراهيم الكاتب » للمازنى ، و « دعاء الكروان » لطه حسين ، و «سارة» للعقاد. والجدير بالملاحظة أنها كما تأخذ مكانها بين اتجاهين ، فإنها أيضا تحتل زمانها بين فترتين ؛ فترة البواكير ، وفترة الازدهار للواقعية [1] .

عودة التمازج بين الرومانسية والواقعية بعد المنفلوطى

شهد المنفلوطى فى سنواته الأخيرة جهود تيمور ورفاقه لخلق أدب أكثر تمثيلا لروح العصر ووفاء بطابع الإقليم . ويبدو أن المنفلوطى لم تكن لديه الفرصة لاتخاذ موقف من هذه الدعوة الجديدة إذ لم يمهله العمر . وقد اهتم دعاة العصرية المصرية بالقصة القصيرة ، فاجتمعت جهودهم إلى جهود المنفلوطى

---

(١) صدرت رواية المازنى سنة ١٩٣٢ ، أما دعاء الكروان فصدرت سنة ١٩٣٤ وظهرت سارة سنة ١٩٣٨ .

و هيكل من قبله للإقناع بقيمة الفن القصصى وأصالته ، ومع هذا فان فترة من الركود قد سيطرت على النتاج الروائى بعد موجة النشاط التى بثتها المدرسة الحديثة فى أعقاب ثورة سنة ١٩١٩ وأنتجت قصصا قصيرة ناضجة، وروايات دونها كثرة ونضجا . ويظهر صدى هذا الفتور فى رنة الفرح التى تلقى بهـا « جب » ظهور رواية « إبراهيم الكاتب » سنة ١٩٣٢ وهى تعبر عن هـذا التمازج القديم بين الرومانسية والواقعية ، وقـد وجـد صورته مرة أخرى فى « دعاء الكروان و « سارة » .

لانستطيع أن نقول إن هذه الأعمال الثلاثة الأخيرة تنمية لما بدأه هيكل وبخاصة إذا كان المقياس الذى نحتكم إليه له وجه واقعى وآخر رومانسى ، فاللوحة الاجتماعية العريضة فى « زينب » التى تقسع للريف فى مجموعه فى أحيان كثيرة ، تضيق فى « دعاء الكروان » فتعتزل فى مكان قصى بين البادية والريف على حافة الصحراء ، ثم تضيق عند « إبراهيم الكاتب » مرة أخرى فلا تشمل غير صاحبها ومن يحيط به من أفراد لا يمثلون أنواعا ، كما لا يمثلون طبقات ، ثم تصل إلى منتهى الضيق عند العقاد الذى يجعل من الأفكار المجردة شخصيات لروايته الوحيدة ، فمجال الرواية الحقيقى هو رأس العقاد ليس غـير . ولا بد أن يطرأ سؤال عن سر هذا التقوقع النامى عند هؤلاء الثلاثة فى تلك الفترة بالذات . ويمكن أن نلتمس الجواب عند ظروفهم كقلة مثقفة ، شديدة الإحساس بذواتها ، وبالفارق الثقافى الذى يفصلها عن السواد الأعظم من مجتمعها ، فضلا عن أنهم من طبقات مجهدة ، قريبة جدا من سفح الهرم الاجتماعى الطبقى، جاهدت وارتفعت بثقافتها وجهدها الذاتى ، فبلغ اعتزازها بالذات مداه ، ومن حرصها على ميزتها الثقافية أن تنظر إليها كعملة نادرة غير قابلة للتداول ، يمازجها فى ذلك نزعة تشاؤمية

يؤكدها السلوك الاجتماعى العام تجاه هذه القلة المثقفة الطموح ، إذ ترى أصحاب المناصب ، ومن أقبلت عليهم الدنيا دونها ثقافة وأصالة وإخلاصا للعمل ، فامتزجت أحاسيسها الذاتية بنزعة تشاؤمية تخف حينا ، وتعلو أحيانا أمام الظروف المتغيرة أو الخاصة بكل منهم .

وتمثل « ابراهيم الكاتب » بداية طيبة لصد الموجة المنفلوطية ، لذلك احتفى بها « جب » ، كما شاركه فى حفاوته الدكتور مصطفى ناصف ، مع اختلاف مصدر الإعجاب .

ففى الدراسة المستأنية التى عقدها بعنوان : «رمز الطفل» يقرر أن « إبراهيم الكاتب نقلة أساسية فى تاريخ الفكر العربى»[1] . وهذا التقويم للرواية قائم على رفض التناول السطحى ومحاولة الوصول إلى حقائق رموزها أو دلالات هذه الرموز، فقصص المازنى مع المرأة يقرأ كثيراً على أنه من شئون العاطفة الخاصة، ولكن من اليسير أن يقرأ على أنه تعبير رمزى عن مفارقات كثيرة ؛ المفارقة بين الخيال والواقع، بين المقصد المرسوم والمصادفة الطارئة ، بين العمل والتفكير، بين النشاط الاستاطيقى فى جوهره والنشاط العملى المتحيز إلى غرض معلوم[2]. ويشير الدكتور ناصف إلى دوران قصص المازنى حول المرأة ، متخذاً منها رمزاً للإنسان أو حياته ، فالمازنى يقصر نظره على مبدأ الحياة الإنسانية[3]، وقصة الحب فى «إبراهيم الكاتب» تدخل فى هذا الرمز العام والشامل ، يحدده هنا هذا « التثليث » فى الحب . ويحدد الناقد بعض ملامح المازنى وعلاقاته

---

(١) الدكتور مصطفى ناصف : رمز الطفل ص ٣٢ ، ٣٣ .
(٢) السابق ص ٥٢ ، ٥٣
(٣) السابق ص ٢١

الفنية ؛ فهو يرى أن الشخصيات فى القصة أدوات يعلق عليها الكاتب آراءه وخواطره[1] . ويستمد تجربته الفردية ، وفيها يكون الخيال أثرى من الواقع[2] ويعنى بالتعبير عن غربة الإنسان عن الوجود ، وغربته ـ تبعاً لذلك ـ فى داخل المجتمع ، وفرديته وغربته تمتدان إلى الحياة ، فكل موقف مغلق على نفسه لا يمكن أن يقارن أو يصحح بموقف آخر[3] ، ويتخذ الطفل رمزاً لاقتران الأضداد[4] ، وتستهويه تجربة الموت والحب ، ويربط بينهما دائماً[5] .

ويؤكد الدكتور ناصف على العلاقة بين حامد فى رواية « زينب » و « إبراهيم الكاتب » ،فإبراهيم يشبه حامداً ، كل منهما يشعر بالفرق بين أفكاره التى مصدرها الكتب والانطباعات الخاصة التى تمليها الحياة الاجتماعية ، ومن ثم يكون « التمزق » بين الواقع الذى يسيطر عليه التعقل البارد وتغطيه العواطف وضبط النفس وما يأمله من عاطفة وحب. وأيضاً فإن « الثلاثية » العاطفية قد سبق بها حامد قبل إبراهيم مع فارق بين الشبيهين ، فإبراهيم شديد الإحساس بفرديته ، وهذا معناه أنه لا يستطيع أن يؤلف وحدة كاملة مع الطبيعة أو المجتمع ، على عكس حامد — وهو فردى أيضاً — فإنه كان وثيق الصلة بالطبيعة ، وكان يجد فيها إشباعاً . ولكن كليهما لم يكن على وفاق مع المجتمع[6] .ويشير أخيراً

---

(١) السابق ص ٤٢
(٢) السابق ص ٥٤ ، ٥٥
(٣) السابق ص ٢٤
(٤) السابق ص ١٢٥
(٥) السابق ص ١٤٦
(٦) السابق ص ٩ ، ١٠ ، ١٤ ، ١٥ .

إلى ما تثيره آثار المازنى من انطباع يذكر بالخيام ، وعلاقة المازنى به تتجاوز ترجمة رباعياته ، كما تذكر بعبارات لتوماس هاردى عن الرغبة الكامنة فى تغيير المقدور والعجز عن مواجهته[1] . ولكن هذا لا يعنى — عند الدكتور ناصف — أن المازنى داخـــل فى الإطار الرومانسى ؛ لأن رمزيته وكثافة أسلوبه يمكن تحليلهما واختبار سطوحهما وأغوارهما ، على عكس الغموض الرومانسى الذى يتبخر أمام النظرة التحليليـة[2] .

وهذا الفارق الأساسى يؤكد استقلال الكاتب المصرى وعدم انمحائه كليا فى اتجاهات الفكر الغربى ، ولكن المازنى يظل فى صميمه كاتبا فرديا وجدانيا ، وهذا ما يجعله أكثر قربا من أدباء الرومانسية .

وتحاول الدكتورة نعمات فؤاد فى دراستها عن « أدب المازنى » أن تضع ذاته بتشاؤمها وهربها فى إطار من ظروف العصر ، وآثار البيئة الخاصة ، ثم ثقافته الذاتية وصورته العضوية . فمصر ـ عندها ـ ذات حضارة غيبية دينية ، منذ الأفلاطونية الحديثة وحتى تحركت ثورة سنة ١٩١٩ من الأزهر ، ثم كانت الظروف السياسية القلقة فأكدت هذا الطابع الغيبى فى التفكير ، وانعكست عمليا ونفسيا ووجدانيا فى صورة ميل إلى الخفاء والاحتيال ، وجنوح إلى الشك واليأس والحيرة ، ثم كان مرضه شابا بالنيراستنيا فصار عصبى المزاج ، ثم كانت آفتا القصر والعرج وراء ميله إلى العزلة وكراهة المجتمعات[3] . و « إبراهيم الكاتب » عند مندور مزيج من الشعر والسخرية ، وإبراهيم نفسه « نموذج

(١) السابق ص ٤٧ ، ١٣٦ ، ١٣٧ .
(٢) السابق ص ٢٩٤ .
(٣) انظر ما كتب تحت عنوان : « بين البيئة والوراثة » و « البيئة الخاصة » .

بشرى لذلك النـــوع من الناس الذين يطول تفـكيرهم فى أنفسهم وفى الحياة ثم لا يهتدون إلى فهم مايرتضونه ، فينتهى بهم الأمر إلى التحرر من أنفسهم ومن الحياة، يضعونها أمامهم ليحدقوا فيها بنظرة ساخرة ومؤثرة[1] ، ويضيفها من حيث الشـكل إلى الدراما الـكلاسيكية إذ تبدأ حوادثها وقد تـكونت الشخصيات ، تتحرك أمام الأزمات وفقا لطبائعها ، ونحن بعد لا نعرف ماضى تلك الطبائع ولاسر نشأتها ، وإنما ندرك خصائصها من احتكاكها بالناس والأشياء وسط أزمتها العارضة[2] .

ويقول «جب» إن سردها القصصى مبر يعهين ، وحوارها رشيق طبيعى ، وقد جاءت الانتقادات الاجتماعية والأفـكار الفلسفية مضمرة لاصريحة ، ولـكنها ـ باستثناء شخصياتها وجوها ـ ليست قصة مصرية بالمعنى الذى يفترضه المازنى نفسه ، ويشير إلى الطابع الغربى الغالب على شخصية إبراهيم الـكاتب بطل الرواية ، لـكن هذا لايمنعه أن يقرر أنها ـ على ما يعلم ـ من حيث الحبـكة وتطوير المواقف والشخصيات وغيرذلك من المسائل الفنية تعتبر خيرقصة فى الأدب العربى[3]، ولا ينـكر النقد أن إبراهيم الـكاتب ، برغم غرابته كنموذج، شخص متمـيز يعيش بيننا آلاف من أمثاله من المثقفين المصريين اليوم ، وسيعيشون غدا .

ويحصر محمود العـالم وعبد العظيم أنيس مشـكلة الرواية لا فى طبيعة « إبراهيم » كشخص ولـكن فى عـــدم التفطن لأبعاد مأساته الحقيقية ؛ فهو

(١) نماذج بشرية ص ١٩٤ ؛
(٢) السابق ص ١٨٨ .
(٣) دراسات فى حضارة الإسلام ص ٣٩١ .

كشخص يتمتع بوجود حقيقى. « وإنما آفة هذه الدراسة التى حاولها المازنى أنها من الداخل ، أعنى أنها دراسة تعرض هذه النفس الإنسانية فى صراعها الداخلى وتقلباتها النفسية وشرودها الفكرى ، وقلقها وفزعها من الحياة ، وانطوائها على داخلها ، باعتبارها عمليات داخلية لا صلة لها بالأحداث الاجتماعية فى البيئة الاجتماعية ، كأن هذه الحالة النفسية ليست مستمدة من علاقاتها الخارجية بالمجتمع ولا متأثرة به . ولهذا جاءت القصة وهى لا تكاد تضيف شيئا جديدا عن فهمنا للحياة ، ولا خصوبة جديدة فى إحساسنا بها [1] .

ويؤكد الناقدان أن الرواية تعكس قيما اقطاعية[2] ممزوجة بأمراض نفسية واضحة ، ولهذا ظل ابراهيم يحاول فهم حقيقة وجوده من داخل نوازعه وصراعه الداخلى فقط ، لا فى ضوء علاقاته بالبيئة الاجتماعية كوحدة ، ومن هنا ظل إنسانا عاجزاً عن فهم أى شىء فهما موضوعيا ، حتى أبسط مبادىء تطور الحياة الاجتماعية فى مصر . وإذا فهم فإن موقفه كغيره من الأبطال الرومانسيين « لا يمكن أن يتغير ، بل على العالم المحيط أن يبدل من شأنه حتى يتلاءم وجوهر البطل الكبير[3] » . وهذا هو المغزى النهائى لموقفه من معارضة الأسرة فى زواجه من شوشو ، ولهربه مع ليلى ولإحساسه بالسطوة على مارى ، فالسخط جوهر نفسه ، والفراغ صفة ملازمة ، لا يتخلى عن هذا أو ذاك سواء وجدت دواع قوية أو لم توجد على الإطلاق ، وهذا السخط وذلك الفرار نتيجة للتقوقع داخل الذات .

---

(١) فى الثقافة المصرية ص ٧٨ .

(٢) السابق ص ٧٥ — ٧٦ — ٧٧ .

(٣) الدكتور على الراعى : دراسات فى الرواية المصرية ص ٨٠ .

والرواية لكل هذه الجوانب غارقة فى الرومانسية بعدميتها وتشاؤمها ودورانها حول الذات ، وعجزها عن مجابهة الواقع بأسلحته ، ثم فى نوعية التجربة المطروحة ، وأسلوب البناء الروائى ذى الغاية المحدودة بجلاء جوانب من نفس إبراهيم ليس غير ، وكأنه محورالوجود ، ولا قيمة لهذه الشخصيات الأخرى فى ذاتها إلا أن تعبر به .

ولكن ناقد مجلة الفجر الجديد له رأى مخالف ، ولعله الرأى الوحيد الذى يتيح لنا أن نسأل : هل لها فى الواقعية من نصيب . . ؟ وذلك أنه يراها تعبيرا عن الطبقة الوسطى الصاعدة التى بدأت تحتل سواقعها من حياة المجتمع المصرى فى هدوء وثيد ينشد الاستقرار [1] .

و المازنى ماثل فى الرواية مثولا كاملا لا يحتاج إلى بحث ، برغم نفيه ذلك فى مقدمتها ، ولكن هذا لا يصلح سببا للقول بالواقعية أو رفضها ، إذ المعول على الموقف ، وأسلوب التناول ، ونوعية الشخصيات ، وما تتحلى به من صفات ، وما تخوض من مشكلات . وهذه الجوانب جميعها فى هذه الرواية لا يجمعها إطار متكامل من الواقعية ، بل تأتى من خلالها اللمسة العابرة فى الموقف العابر ، أو الجملة الحوارية ، أو الحركة النفسية .

ويبدو أن كلمات ناقد «الفجر الجديد» أوحت إلى الدكتورة نعمات فؤاد بالقول بوجود مسحة واقعية فى هذه الرواية ، حصرتها فى حوادثها المألوفة ، وكذلك لما اشتملت عليه من وصف للريف ولطرائق أهله فى الفكر والحياة . وتوقفت عند البطل ، وهو فى رأيها إنسان عادى ، ولعلها تعنى أنه عادى بالمقياس الكلاسيكى ، أى أنه ليس من علية القوم ، ومن ذهب ذكره فى الناس ، وترادفت

---

(١) الدكتورة نعمات فؤاد : أدب المازنى ص ٢٠٣

عليه النعم ، وفيما عدا هذا المفهوم فانه لا إبراهيم الكاتب ولا إبراهيم المازنى بالشخص العادى بأى مقياس آخر . وكذلك تشير إلى أن شخصيات القصة متطورة ، وفهمها لمعنى التطور يحده ما أشارت إليه من قبول شوشو الزواج من محمود وكانت قد رفضته قبلا ، وكذلك نجية الأخت الكبرى التى رفضت فى البدء أن تتزوج شوشو قبل الأخت الأكبر منها سميحة ، لكنها فى النهاية قبلت ذلك . وما نظن أن (التطور) الذى يلبس رواية ما ثوب الواقعية أو يقربها منها يمكن أن يحمد عند تغيير الرأى أو العاطفة حيال مسألة جزئية ليست صميم الرواية ولا قريبة من صميمها. التطور الذى عناه الواقعيون ، ووقفوا عنده هو التطور الاجتماعى فى مرحلة زمنية . ولا يعنى هذا بالضرورة أن تتسع اللوحة حتى تعم المجتمع ككل بين جوانبها ، فقد يكفي الجزء على أن تكون عملية التنظير مستمرة . ولا يعنى هذا مرة أخرى أن يقول الكاتب : وهكذا تطور المجتمع ، واختلفت علاقاته ، فتغيرت تبعا لذلك مفاهيم الفرد ونفسيته، وإنما يعنى أن يكون الفرد ممثلا لمجتمعه فى أعم خصائصه النفسية والفكرية والثقافية ، منفعلا بهذه الخصائص ومتحركا من وحيها ، وبتأثيرها الخفى والظاهر، فهو الصورة والمجتمع إطارها ، لا تتحدد إلا به ، ولا تكتسب وجودها الحق إلا بحلولها فيه ، وهو بدوره يخلع عليها ظله ، بهجته أو قتامه ، ويحد من حركتها ويحصر وجودها . وإذا كانت نجية قد غيرت رأيها أو تنازلت عن رأى رأته ، وإذا كانت شوشو قد رضيت بالطبيب بعد رفضه ، فما كانت هذه أو تلك تعكس فى موقفها نوعا من التطور العام، أو تمثل وعيا جديدا فى علاقاتها الاجتماعية ، أو حتى أفكارها الذاتية ، وإنما هى ضرورة البناء الروائى ، وتسلسله الذى أراده المازنى ، لتنتهى صفحات الرواية وليس عليها من أحد

غيره ، فيسعد بوحدته الأبدية التى تاق إليها طويلا، واستقرت فى أعماقه برغم إلحاحه على اللحاق بالحياة.

فإبراهيم المازنى يتعزى بالأحلام عن الواقع ، ويحقق ذاته فى الوهم ، ويجد فى ذلك لذته ووجوده الحق ، و إبراهيم الكاتب ينتهى إلى موقف عبثى من الحياة ، ويهتف من قلب مقهور : ليت الحادى يعجل بنا .

ولعل الدكتور الراعى أكثر إنصافا لهذه الرواية حين يرى أنها رواية رومانسية وإن ترددت فى أنحائها نغمات واقعية يستخدمها المؤلف استخداما مقصودا ليعبر عن وجهة نظره فى بعض الناس ، فهو مثلا يدخر الصفات والتفاصيل الواقعية لشخصيات لا يرضى عنها ، أولا يظنها ترتفع كثيرا فى السلم الفكرى ، ومن قبيل هذا وصفه الواقعى المدقق لأحوال نجية وأفكارها . . إنه يصف لنا وصفا فاتنا عادة نجية فى شرب القهوة ، ذلك أن المازنى يرى أن الواقعية هى الأسلوب الفنى الوحيد الذى يليق بشخصية هابطة مثل نجية . كما يلاحظ أنه يجعل اللغة العامية من نصيب أبناء الشعب بينما يبقى الفصحى للسادة ، ولو اشترك الفريقان فى موقف واحد [1] .

وتتقدم « دعاء الكروان » بنا خطوة واسعة نحو مجتمع أكثر امتدادا وحركة وحيوية من نفس المازنى المنطوية الآسية ، مجتمع البادية والريف . ويختار الكاتب لحظة تطور تغير فى علاقاته حيال المجتمعات الأخرى (المدينة)، فتنعكس بدورها على علاقاته الداخلية بين الأسر ، وفى داخل البيت الواحد ، وهى بذلك وما تحاول أن تحاربه من عادة الثأر المنتشرة فى تلك البيئة تعتبر من روايات العادات والتقاليد . ولكن الدكتور أحمد هيكل لا يقنع منها بهذا العطاء

---

(١) دراسات فى الرواية المصرية ص ٩٥.

السريع المباشر الذى أشار إليه كاتبها فى المقدمة » ، ويرى منها وجها آخر أكثر إشراقا وفاعلية بالنسبة لتطور الجماعة ورقيها ، إذ يلاحظ أنه مع هذا كله تبدو فى دعاء الكروان صورة رائعة لكفاح الطبقة الفقيرة من أجل التغلب على واقعها ، ولتضحياتها فى سبيل الارتفاع بمستواها، ولانفساح الأمل أمامها فى الالتحام بالطبقة الأعلى عن طريق الثقافة وطرح الحقد من جانب الطبقة الدنيا ، وعن طريق الوعى الإنسانى والتعاطف من جانب الطبقة العليا[1]. وهو يشير بذلك إلى شخصية « آمنة » تلك البدوية الريفية التى تدرجت حياتها إلى مستوى عام من الثقافة ، وا كبه قسط لا بأس به من التهذيب ، اقترن بإرادة حديدية ، وشخصية متمردة منذ البدء ، دفعت بها إلى الزواج من المهندس الذى كان وراء مصرع أختها .

وهذه الرواية مثال لالتقاء المذاهب الأدبية وتمازجها فى نفس المثقف المصرى؛ فعقدتها كلاسيكية تقوم على الصراع بين الواجب والعاطفة ، أو الثأر الذى تراه « آمنة » واجبا والعاطفة التى سقطت فى شركها وهى تحاول جاهدة إسقاط خصمها ، وقد انتصرت العاطفة على حين كان يفضل الكلاسيكيون انتصار الواجب . وإذا كان المعنى المجرد للرواية كلاسيكيا فإن « الحادثة » التى قام عليها الصراع مستمدة من واقع البيئة ، ليست مفروضة عليها فى البداية أو النتائج التى أدت إليها . ولكن الرواية فى مجموعها يحتويها جو رومانسى واضح؛ إذ تتحرك الحوادث وتنمو مبتدئة من « عهد » ارتبطت به آمنة مع « طيف » أختها صريعة الغدر ، يذكرها بهذا العهد دائما صوت « الكروان » يأتيها رمزا لديمومة المأساة ، ثم ترديد آمنة لكلمات : الثأر والعهد والتضحية . ومع هذا فشخصية

---

(١) الأدب القصصى والمسرحى فى مصر ص ٢١١، ويدرجها فى نوع يسمية : رواية الطبقات الإجتماعية .

آمنـة بالذات تتصارع عليها ملامح واقعية وأخرى رومانسية ، فهي مطالبة بثأر ومتمردة ، مستسلمـة للحب ، طموح . لـكنها إلى جانب هـذا تعى طبيعة دورها وموقعها الاجتماعى ، وتسعى إلى تغييره، وتصنع مستقبلها إلى حد كبير، وتقف من مأثورات بيئتها المنعزلة الفقيرة موقف الرفض الصريح . ويقابلها على الناحية الأخرى شخصية المهندس ، ونحن لانراه إلا رومانسيا يحاول الإفلات من شرك الحب دون جدوى ، ولايتركه الـكاتب حتى يحمله على أن يبكى بين يدى خادمته ، ويجثو أمامها مغلوبا بعاطفته ، ويتم له التطهر بالحب ، فيتوب عن آثامه القديمة ويتنكر لها .

وإذا تركنا الشخصيات الرئيسية التى يوليها الـكاتب عنايته الزائدة ، التى تتحول أحيانا إلى لون من الوصاية عليها، ينطقها بأسلوبه ، ويخضعها لتصوراته ؛ فإننا نجـد الشخصيات الثانوية ـ وكذلك المواقف الجانبية ـ أكثر واقعية وحياة ، منها هذا الخال الفظ الذى بدت جفاوته فى تعامله مع أخته المنكوبة وبنتيها ، وكذلك هاته النسوة اللاتى نزلن بيت العمدة: زنوبة المرابية ذات التاريخ الحافل فى خـدمة الخطيئـة ، و خضرة الدلالة ، ونفيسة العرافة ، وكذلك حادث مصرع شيخ الخفراء (ص ٥٠ ـ ٥١) وهو حادث جانبى لاقيمة له إلا استخدامه لاستقدام « المأمور » لـكنه يكتسب حياة ذاتية قوية عنيفة الإيقاع . ويمـكن اعتبار مصرعه رمزا لمصرع أكبر هو مصرع هنادى .

والنزعة التحليلية هي المسيطرة على تقـديم الشخصيات وتصوير المواقف ، وبخاصة فى علاقة آمنـة بالمهندس ، وتحولها من الاهتمام به إلى الانتقام منه ، إلى الرغبة فى الاستئثار به ، إنها تثور بكل موروثاتها عندما تعرف أن المهندس قـد أحضر خادما أخرى عشقها « إذا فقـد خان هنادى ولم يحفظ لها عهدا ، ولم

يستبق لها مودة »[1]، ويتلاشى حزنها على أختها مخلفا غضبا ناقما على المهندس، ولـكن أى غضب؟ « أغيرة هذه التى ذادت الحزن عن نفسى ، وأقامت مكانه غضبا ثائرا متصلبا ؟ .. أغائر أنا لهـذه الأخت البائسة التى ذاقت الموت فى سبيل هذا الفتى دون أن يكون لتضحيتها أهلا ؟ أغائر أنا لهذه الرغبة التى كانت تملأ نفسى وتملك قلبى، وتدفعنى دفعا إلى أن أعرف من أمر هذا الشاب ما كنت أجهل[2] ؟» . ويتكرر مثل هذا الموقف التحليلى تخلو فيه الشخصية إلى نفسها فتطرح تساؤلاتها العديدة ، مما يبطىء بالحركة أحيانا . لـكن اللغة ــ وليس من الممكن تجاهل لغة طه حسين ــ تمثل عائقا آخر للحركة ، فهى لغة مصنوعة بدرجة توشك أن تعفى على الفوارق النفسية والفكرية بين الشخصيات، فكلهم يتكلمون على مستوى واحد ، ويحتفلون بالمزاوجة بين الجمل ، ويحرصون على تنغيمها . هذه هنادى تنصح أختها محذرة فى ليلة كربها وقمة محنتها : « إياك أن تفعلى مافعلت أو تخدعى كما خدعت أو تدفعى إلى مثل ما دُفعت إليه . إنك إن تفعلى ترى نفسك فى مثل ما ترينى فيه الآن من الجزع والهلع ، ومن اليأس حتى من رحمـــة الله ، ومن القنوط حتى من روح الله الذى لا يقنط منه إلا الكافرون[3] » . إن هنادى فى مستواها الفكرى لا يمكن أن تصوغ نصيحتها لأختها بهذا الاسترسال العذب المنمق ، وإذا كان التدخل بقدر من « الصنعة » ضرورة فنية ، فإن إخفاء « الصنعة » هو العبقرية الحقيقية فى التعبير الفنى .

---

(١) دعاء الكروان ص١٠٧ .

(٢) الرواية ص١٠٨ .

(٣) الرواية ص ٢٨ — ٢٩ .

ومن جانب آخر فإن هنادى — وحالتها النفسية على ما نعرف — لا بد أن يأتى حديثها مبتسراً متقطعاً مرهقاً لا منطق فيه ولا ترتيب .

وقد فضلنا الوقوف عند « دعاء الكروان » على الرغم من أنها مسبوقة بكتاب آخر هو « الأيام » الذى صدر جزؤه الأول سنة ١٩٢٩ وأكمل موضوعه بالجزء الثانى سنة ١٩٣٩ ،ويمثل « أديب » تكملة للكتابين وكان قد صدر فيما بينهما سنة ١٩٣٥ ، وهذا التفضيل قام على اعتبارات عديدة ، فـ « دعاء الكروان » أقرب نتاج طه حسين فى المرحلة التى نتحدث عنها للشكل الروائى ، فضلا عن أنها تجربة غيرية ، بمعنى أنها ليست صفحة من حياة الكاتب شأن الأخر ، وظهوره فيها بشخصه محدود بالبعد اللغوى ، على أن البيئة لم تستقبل « الأيام » كرواية ، وهى ترجمة ذاتية واضحة ، وإن جلا الكاتب من خلالها صورة المجتمع المصرى ، وبخاصة فى الريف أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن — فى عقائده وخرافاته ونشاطاته العامة وبخاصة التعليم الذى يهتم به الكاتب اهتماما خاصا . وفى الجزء الثانى من « الأيام » يتغير أسلوب الكاتب كثيرا بما يلائم تقدمه — كراوية — فى السن ، فيفقد هذه المسحة الشاعرية وتلك البساطة المعجزة التى تتجلى فى الجزء الأول ، ويبرز القلق والشك والإصرار الذى صبغ شخصية الكاتب إلى فترة طويلة ، وهو يحاول أن يجتاز عقبات النفس وعقبات المجتمع ليأخذ مكانه بين المثقفين ، كما أن ذاته ليست محور الكتاب — كما هو الحال فى الجزء الأول — وهذا أيضاً يتوافق مع مداركه التى بدأت ترشده إلى أن شخصه ليس محور الوجود ، ويقدم صوراً لمجتمع الطلبة المغتربين من أبناء الريف فى القاهرة ، وهو يبدو مجتمعاً فقيراً معدماً بصورة بشعة (ص ٧٣) يحيا حياة قاسية متجهمة ، يخفف قسوتها

بلذائذ رخيصه (ص ٩٤) ، كما يرصد حركة الوعى الثقافى وبداية تمرد العقلية الأزهرية على استسلامها الطويل المأثور . ويرسم بعض النماذج البشرية الشاذة ينتهى بعضها بالجنون ، أو الهروب من حيـاة الـكاتب فلا نراها بعد ذلك .
ولأن أكثر الشخصيات منقطعة تظهر وتختفى تبع تداعيها إلى ذاكرة الراوية فإن هذا الجزء يبدو أقل تماسكا — ومن ثم أكثر بعداً عن الشكل الروائى — من الجزء الأول « غـير أن العمل الذى يحمل اسم « أديب » وإن غلب عليه طابع الرواية التحليلية ، يمكن أن ينظر إليه على أنه نوع روائى آخر ، أو ليس رواية على الإطلاق ؛ وذلك أن المؤلف قد اهتم فيه إلى جانب إيراد حكاية هذا الأديب بعرض صفحات عديدة من حياته هو ، وذكرياته هو ، من القرية والـكتاب إلى القاهرة ثم فرنسا والسوربون . وقد أسرف الـكاتب فى ذلك أو أبرزه بمزيد من الاهتمام ، بل أوشك أن يخصص له بعض الفصول كالفصل الخامس الذى يكاد يكون فصلا من كتاب الأيام ، حتى ليخيل للقارىء أحياناً أن هذا « الأديب » لم ترد حكايته إلا بمثابة مشجب يعلق عليه الـكاتب هذه الصفحات من حياته ، وتلك الذكريات عن ماضيه »[1] . ولـكننا مع التسليم بهذه المآخذ على منهج الـكتاب كرواية ، نجد أن هـذا « الأديب » بشخصه أدخل شخصيات طه حسين فى بحثنا عن شخصية واقعية ، فهو بازدواجيه المرضية ، وتناقضه وتنقله بين الأضداد ، وتحركه بوحى من عقد ماضيه ثم انهياره وموته الأشبه بالانتحار ؛ هذه الشخصية فى حياتها القلقة ، ونهايتها الفاجعة ، لهـا أشباه عديدة عند الروائيين الواقعيين .

وحين نصل إلى « سارة » العقاد فإننا لا نعتبرها خطوة للأمام فى طريق

---

(١) الدكتور أحمد هيكل : الأدب القصصى والمسرحى ص ١٣٧ .

الرواية ، كما أنها ليست أكثر عطاء فى مجال البحث عن وجه واقعى فى رواياتنا الرومانسية الطابع ، إذ يغلب عليها طابع التجريد والبحث العقلى الفلسفى فى عاطفة الحب ، وما يكتنفها من عوارض الحيرة والشك . وهذه النزعة الجدلية أبعدت بينها وبين أن تعتبر مشهداً من الحياة . ويكاد المعنى المجرد المشكلة يطغى على الشخصيات المستقطبة فى هند و همام فحسب .

وخلاصة موقفهما أنهما جسد حى وروح دفاقة (سارة) وعقل فتى وروح فكهة سمحة (همام) ، وأن علاقة ماتقوم بينهما لها شكل الحب ، ولكنه الحب المهذب المتحضر الذى نجده فى الصالونات الأدبية ، أو فى بلاط الملوك ، أو فى قصص « بوكاشيو » أو « ألف ليلة » ، الحب الذى يسمع المحب خلاله بأن حبيبته مشغولة بآخر فلا ينهار أو يجرى للسلاح ، بل يلجأ إلى الخطة والمؤامرة ، فيقيم الرقيب ويسعى إلى اقتناص الأخبار ، الحب الذى يحلل فيه المحب سلوك فتاته ، فيقول إن من الجائز أنها ذهبت تعود مريضاً من أطفال الصديقات ، أو من الجائز أنها قصدت مخدعاً من مخادع النواية ، لايتغلب أحدهما على الآخر إلا على سبيل التخمين والتقدير[1] .

وإذا كانت « سارة » قد اكتسبت شيئا من الحيوية من خلال الوصف الخارجى وتحليل النوازع وحركة النفس ، فإن «همام» باعتداده المبالغ فيه بنفسه وعبادته لذاته قد استحال إلى عقل بارد ، قريب من ثقل الظل وجمود الطبع[2].

ولقلة الشخصيات تباطأت الحوادث تباطؤا شديداً ، وهى ليست أكثر من مواعيد لقاء أو خلاف يتبع كل موعد نظرة تحليلية تحاول أن تبرز الدوافع

---

(١) الدكتور على الراعى : دراسات فى الرواية المصرية ص ٥٦ .

(٢) أنظر الفصل الخاص بالرواية فى المرجع السابق . ص ٥٤ إلى ٧٤ .

والمظاهر وتتوقع على ضوئهاما يكون . وقد وفق الكاتب فى ذلك إلى أبعد حد ، حتى ليكاد يكون البطل الحقيقى هو الشك وتكون البطلة هى الأنوثة . وفى هذه الحدود نجد نموا لهاتين الشخصيتين التجريديتين وتطوراً ، كما نجد بينهما صراعا دراميا يصل إلى الذروة[1] . وإذا كان العقاد ينظر إلى الدنيا نظرة فيها من الشمول أكثر مما فيها من التفصيل[2] . فإنه بالضرورة مناقض لموقف الروائى الذى يلتقط آلاف الملاحظات الصغيرة ، وتستوعب باصرته مئات الرؤى ، وتختزن مثل ذلك من المواقف والسحنات ، وتحتفظ بذلك كله لتصنع منه حياة زاخرة يصدق فيها الجزء على الكل لا العكس . ومما هو جدير بالنظر ، أن يعرض العقاد حياة ابن الرومى فى إطار من ظروف عصره ، ومشكلات مجتمعه وقسماته ، محكوما بعامل الوراثة وآثار التنشئة ، فإذا عرض لهمام وهند دفع بهما إلينا ، وليس يربطهما بدنيا الناس إلا هذه المشكلة القائمة بينهما ، مشكلة الملل فى الحب ، وما يؤدى إليه هـذا الملل ، دون أن نعرف عنهما — فى ذاتهما — أى شيء آخر . فليس لنا أن نزعم فوق واقعية التحليل ودقته أى بعد آخر ينتمي إلى الواقعية . والموضوع فيما نحسب كان يحتاج إلى نوع آخر من التناول يختلف كثيراً عن الطريقة التى تناوله بهـا . ولقد انعدم نبض الحياة فى هذه الشخصيات ، وانفسح المجال لتساؤلات العقل ، وقد نفهم قصد العقاد من الرواية ،

---

(١) الأدب القصصى والمسرحى ص ١٦٣ .

(٢) عباس محمود العقاد : مراجعات فى الأدب والفنون ص ١٤٣ ، وقد دافع العقاد عن قصته حين هوجمت بأن الفن القصصى لا منهج له ، وأن المطلوب الوحيد هو إبلاغ المؤثرات النفسية إلى وجدان القارىء ، وفى رأيه أنه حقق ذلك : انظر كتابه « أنا » ص ١٠١ .

لكن مايقصده شيء وما تدل عليه كتاباته — فى حدود الفن الروائى — شيء آخر ، فهو لم يعطنا غير جدل وشروح ، وعبارات معادة قد فقدت القدرة على الإثارة ؛ لأن « البرهنة » قد تجاوبت مع نزعته العقلية التجريدية ، فضحى « بالإثارة » التى هى أقرب لطبيعة البناء الفنى ، وشغل نفسه بإقناعنا بفروضه ومحاولة البرهنة على صدقها .

ولن تخطىء العين — فى النهاية — اختلاف الملامح العامة فى كل عمل من هذه الأعمال ، فى تعبيره عن موقف الكاتب ، وأيا كانت هذه الملامح أو دلالتها فإنها لا يمكن أن تنفصل عن عصرها . فالحق أنه اتسع لكافة التناقضات : هو عصر الأمل واليأس ، وعصر الشك والتسليم والمسايرة والمقاومة . ومهما يكن من أمر فإن القصة الرومانسية لم تكن فى حالة رفض للواقع ، لكنها لم تكن تجعله هدفا دائما ، وذلك لظروف كتابها الطلائعيين التى أوضحنا سابقاً . وسواء كانوا قريبين من الواقع أو فى حالة انطواء وهزيمة ، أو استغرقهم الجنوح إلى التفلسف والتحليل فإنهم نجحوا فى صد الموجة اليائسة الباكية التى اصطنعها المنفلوطى ، وقضوا بنزوعهم إلى التحليل والتصوير على الأسلوب الإنشائى ، وتقدموا بالشكل الفنى خطوات واسعة فى سبيل الكمال، وليس هذا بالجهد المهين أو الأثر المحدود على الطريق إلى رواية واقعية .

٣ ـ الرواية التاريخية وتنظيرها بالواقع

الرواية التاريخية كما أرسى قواعدها الكاتب الأسكتلندى والترسكوت منافية بالضرورة للأخذ بأصول الرواية الواقعية ؛ فهى تقوم أصلا على إحياء مرحلة تاريخية لم يعد لها وجود ، وبعثها من جديد من خلال شخصيات تاريخية ذات شهرة — غالبا — وشخصيات موضوعة يبتكرها الكاتب ، ويحملها بما

يحيى فى خواطرنا صورة العصر المراد بعثه بأبعاده المختلفة : النفسية والسياسية والاجتماعية . . إلخ .

ولم يلتفت الواقعيون إلى ماغبر من الزمان واكتفوا بتوجيه اهتمامهم إلى رصد حاضرهم وإبراز ظواهره الاجتماعية وإلقاء مزيد من الضوء على مجالات الاهتزاز والانحراف فيه . وليست هذه النقطة هى مجال التعارض الوحيد بين هذين النوعين من الروايات ، فمن الوجهة التاريخية نجد الرواية التى تأخذ من بعض حوادث التاريخ أو شخصياته أساساً لبنائها ، قد نشأت فى رحاب الرومانسية لأسباب تاريخية وسياسية ، منها الاعتزاز القومى ، وأسباب فلسفية اعتنقها أكثر الرومانسيين ، كالرغبة فى الهروب ورفض الواقع المعيش ، يأساً منه أو ثورة عليه . وسواء كانت نزعة التقديس أم نزعة الهروب هى الغالبة على جو الرواية ، فإن كليهما منافية لموقف الواقعيين .

ومع ذلك فإن التعارض ليس كاملا ، فالتاريخية يمكن أن تعتبر واقعية فى بعض جوانبها ؛ لأنها حملت — منذ البدء — بعض عناصر الواقعية فى طياتها ، باعتبارها فرعا من الرومانسية التى أجنت الواقعية ومهدت لها . ولعله لم يكن من قبيل المصادفة ذلك الإعجاب الكبير الذى حمله بلزاك — أشهر الواقعيين — لرائد الرواية التاريخية سكوت ، وكيف أنه كان شغوفا بقراءته ، وقد تعلم منه كيف يدير الحوار ، ثم كيف يصب الأحداث بعد ذلك صباً ، غير مهمل أصحاب الأدوار الصغيرة فى الرواية ، وكما صور والترسكوت فى سلسلة من الروايات مجتمعاً بأسره وهو المجتمع الاسكتلندى فى القرون الوسطى ، سوف يصور بلزاك فى سلسلة من الروايات مجتمعاً بأسره هو المجتمع الفرنسى الذى عاصره[1] ، ولو توسعنا قليلا فى تفسير المفهوم المذهبى للواقعية ، فإننا يمكن أن ندخل فى رحابها

(١) أنور لوقا : « بلزاك » حياته وأدبه ص ١٦ .

تلك الروايات التي استطاعت إحياء العصر التاريخي في صورته الواقعية المتخيلة ، رافضين بذلك روايات المغامرة والفروسية ، والروايات ذات النزعة الفردية والتقديسية ، هذا فضلا عن أن الكاتب متأثر بعصره لامحالة ، في مشكلاته وتعبيراته ، وأشكال الفن السائد فيه ، وهذه بدورها تتسرب إلى المشهد التاريخي.

ولقد اختلفت اتجاهات الكتاب حيال تاريخنا القديم ، فمنهم من اتجه إلى التاريخ الفرعوني مرتبطاً بالسكان والأعراق القديمة ، ومنهم من تناول تاريخنا الوسيط ، ولعله بذلك يحاول أن يجمع بين الاهتمامين : مصر والعروبة ، والاتجاهان كلاهما متأثر بظروفنا أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن ، وهي ظروف تحبذ ضرورة تأكيد الذات وإبراز الرابطة القومية والثقة في النفس بين أبناء الوطن .

وباستثناء زيدان فإنه يغلب طابع المحاولة الفردية على كتاب أوائل هذا القرن .

وببلوغنا العقد الرابع من هذا القرن فإننا سنجد الدأب والإصرار عند عديد من الكتاب ، كالجارم وأبي حديد والعريان ثم نجيب محفوظ وعادل كامل . كما ستنحصر الروايات — موضوعياً — في مصر والعرب ، نتيجة الوعي القومي ، وازدياد الإحساس بضرورة تأصيل الشخصية المصرية ، وكشف منابعها ، وكذلك سيرتفع المستوى الفني عند بعض هؤلاء إلى درجة كبيرة .

ولقد تآزر نمو الروح القومي مع ازدياد الوعي الفني ، واقتراب الفن الروائي عموماً من الواقع في دفع كاتب الرواية التاريخية نحو الواقع أيضاً ، ومعالجة بعض جوانب هذا الواقع من خلال التصوير التاريخي أو الشخصية التاريخية . ولا نستطيع أن نزعم أن كاتبنا المعاصر في أربعينيات هذا القرن وخمسينياته كان يريد أن يعالج الواقع فهرب إلى التاريخ ، وآثر التخفي أمام ضغوط الكبت

والإرهاب السياسى فى تلك الفترة ، لأن اللجوء إلى التاريخ أو الرمز — كما أنه ليس الحل الأوحد — ليس الحل الأمثل : لأن الكتابة كانت مباحة على أى وجه مادامت تتجنب الإشارة إلى الشخصيات التى يحميها الدستور . ويبدو الأكثر قبولا أن يقال إن الرواية التاريخية — كمادة قام التاريخ فعلا بخلقها وتشكيل أبعادها — تناسب الروائى فى بدء تكوينه ، يدعم هذا الرأى ما نلاحظه من أن الرواية التاريخية تمثل المرحلة الأولى عند أكثر من روائى ، هى كذلك عند نجيب محفوظ ، و عادل كامل و باكثير و السحار و أبى حديد و طه حسين إذا حق لنا أن نعتبر « على هامش السيرة » و « الوعد الحق » أعمالا روائية أو شبه روائية . إذا فقد كان الكاتب يعمد إلى التاريخ بدافع فنى هو سهولة العثور على مادة أو موضوع يصلح كنواة لعمل روائى ، وبدافع قومى هو إحياء صفحة من تاريخ الأمة لتصير درساً مستفاداً فى نضالها المعاصر .

ويأتى إسقاط projection الكاتب لمشكلات عصره على جو الرواية التاريخية بغير وعى منه أحياناً ، إذ هو متأثر فى اختياره لموضوع روايته على الأقل باحتياجات مرحلته ، وأزمات حياته الخاصة والعامة . وفى أحيان أخرى يظهر العمد فى الاختيار للموضوع بعامة ، أو رسم الصورة الجزئية ، أو إدارة الحوار حول مشكلة بعينها ، ويبـــدو الأمر وكأن الكاتب يستمد تجربته الاجتماعية المعاصرة ويخلعها على بيئة تاريخية . وقد أشار محمـــد سعيد العريان فى مقدمة رواية « لادياس » لأحمد شوقى إلى شكه — مجرد شك — فى قصد شوقى منهـا لأنها صدرت فى أعقاب هزيمة عرابى ، ومدار الرواية على الصراع بين الجيش والعرش ، أما أثر تلك الصورة السياسية فى توجيه « شوقى » نحو هذه القضية — بإرادة أو بغير إرادة — فواضح كل الوضوح فى الاقتباس التاريخى الذى اتخذه

موضوعا لها، فهو قد اختار لها عصراً من عصور مصر القديمة، كان فرعون فيه ضعيفاً مستبداً قد احتظى الأجانب وأدناهم ومنحهم كل الجاه والسلطة والألقاب والرتب، وأبعد الوطنيين من قادة الجند، وحرمهم كل حق يطمحون إلى الظفر به، فانفعلت نفوس أبناء البلاد. وفى هذا الجو بدأت حوادث القصة تهيىء لقائد الجند المحبوب «أمازيس» أن يتمرد على الفرعون، ويثور به ليغلبه على العرش والتاج، ثم تتحقق العاقبة السعيدة للشعب على الملك «الباغى». والعريان يستبعد أن يكون شوقى غافلا عن المغزى النهائى الذى انتهت إليه «لادياس» وبذلك تكون الرواية مجرد انعكاس لقراءاته، ذلك لأنها ألفت سنة ١٨٩٩. وفى تلك الفترة المبكرة كان الاحتلال الكامل مستقراً، وكانت «ثورة عرابى» ما تزال موضع حديث الجيل وأحكامه، وكان الخديوى فى عزلته عن الشعب يجمع حوله الأجانب من المغامرين والأفاقين.

ولكن العريان يقول: «لست أقطع برأى» مع أن الرأى واضح، ولا ينفيه هجاء شوقى لعرابى حين عودته من المنفى وتصغيره له ولحركته، فهذا الهجاء أملاه موقع شوقى من الخديوى، وهو أمر مرهون بفترته وظروفه. ونحن بذلك لا نحاول الدفاع عن «شوقى»، فبدايته كانت واعدة مبشرة بعطاء وطنى إنسانى مثمر منذ كتب مسرحيته الأولى: «على بك الكبير» أو «دولة المماليك» وحمل فيها على التدخل الأجنبى والفرقة الوطنية، وهو ما يزال يطلب العلم فى فرنسا، ولكن الخديوى زجره فى ذلك الحين، فانصرف عن هدفه إلى أن أعاد إليه المنفى صوابه القومى. وبذلك يكون شوقى أول من كتب رواية تاريخية حاول فيها أن يصور واقعه، وأن يعالجه ويتخذ تجاهه موقفاً. ولكنه كان البداية التى لم تتطور عند غيره، ولم تتطور عنده فى مجال النثر.

وقد حاول فى مسرحياته الشعرية أن يضع لمسة هنا وإشارة هناك . ففى « على بك الكبير » يرفع من شأن الرجل لأنه رفض الاستعانة بأسطول أجنبى، يعود فى ركابه ليثأر من خصمه وصنيعته المتمرد « أبى الذهب » حفاظاً على أشباله وعرينه وإن لفظه ، فهو يقول لقائد الأسطول الروسى :

أشكر القائد النبيل وإن لم   يخف ما فى خطابه من معـــــان

أنـــا فى دار ضاهر وهى دارى   مع أعوانه وهم أعـــــوانى

أنـا فى دار مسلم عربى   مانـع الجـار مكرم الضيفان

وفى حواره الداخلى مع نفسه ، وهو نهب للمشاعر المتناقضة ، ينتهى إلى رفض العون من الأجنبى :

لا أستعين على الأهل الغريب ولا   أرمى الذئاب على غابى وأشبالى

وهذا الاعتزاز بالوطنية المصرية يظهره كافة أفراد الرواية، وفى مختلف المواقف، حتى « سعيد » الذى يسعى إلى عكا ليقتل على الكبير غيلة ، ما إن يسلم للجلاد عقب كشف أمره حتى يهتف :

. . . . بمصر وحقهـا   لا تلق رأسى فى يد الجلاد

مولاى سيفك بى أبر فسله   إن شئت فاقتلنى بسيف بلادى

وفى « مصرع كليو باترا » يندد شوقى بمن أصار العرش فراش غرام وشرب الطلا فى تاجهم ، ولـكنه يفعل ذلك من خلال اتهام الشعب بالغفلة ، بل يصل إلى درجة الزجر للشعب الغافل حين يقول « حابى » لـ « ديون » ، متعجباً من تصديق الناس لما يسمعون وسهولة انقيادهم بالخداع :

اسمع الشعب ديون   كيف يوحون إليه

مــــلأ الجو هتافاً   بحيـــــاتى قاتليـه

أثر البهتان فيـــــه   وانطلى الزور عليـــه
ياله من ببغـــاء عقــــله فى أذنيـه

ونحن بذلك لا نحاول أن نجعل من «شوقى» أديباً إيجابياً وثائراً ، فهذه مبالغة غير مقبولة وثوب فضفاض لا يستطيع أن يملأه ، ولكننا نحله محله فيما سبق به ، وهو تضمين أعماله المسرحية التاريخية تلويحات وإشارات لها مغزاها بالنسبة لما يجرى حوله من أحداث ، وإن شارك فى هذه الأحداث علانية على وجه آخر ، لايصل بالقطع إلى درجة التناقض .

ويظهر موقف فرح أنطون الاجتماعي فى روايته التاريخية « أورشليم الجديدة » ولكنه هنا أقل صراخاً منه فى روايته الأخرى التى عقدها لنصرة العمال والتبشير بالاشتراكية ، ونعنى بها رواية « الدين والعلم والمال » ، أوالمدن الثلاث . وهو يدخل بنا أحد الفنادق فى مدينة أورشليم ، فيحمل من خلال الحوار على بيزنطة ، التى ضيعت بيت المقدس ، ويوجد فى حديقة الفندق رجل يدون ملاحظاته — وهى ملاحظات المؤلف — على مجتمعه ، ممزوجة بأمله فى نهضة على أساس من اصطناع الفكر الغربى ، إذ يدون الرجل فى مذكراته : « الطبقات العالية لا هم لها إلا ملاذها ، فهى تفرح وتطرب ، لأن الأمبراطور يترك لها حرية التمتع بها . فكأن الدنيا كلها عندها أكل وشرب ولذة . والطبقات الواطئة ترضى بأقل شىء ، ولذلك يلهونها بأصغر الأمور ، ويعملون على ظهرها كل الأعمال . فهل تنفتح عيونها ياترى يومامن الأيام[1] ». فالإحساس بالطبقة والأمل فى التغيير كانا رائده دائماً . لكننا فى حدود هذه الرواية نجده يسلك بها مسلكا آخر لاتدل عليه بدايتها الا بكثير من الافتعال؛ اذ تتحول إلى أزمة عقيدة

(١) أورشليم الجديدة ص٥ .

حيث يتحاب إيليا المسيحى ، واستير اليهودية ، ويحول اختلاف الدين دون لقائهما ، وتموت لتترك له مذكراتها ، فيموت بمرضها إذا كان يقبل دفترها دائما . ويبالغ الدكتور نجم حين يحاول أن يجعل منه رائد القصة التحليلية ترتيبا على تلك اللمسات السريعة التى ظهرت فى روايته[1] ؛ فالريادة تعنى وضوح النهج أولا ، وتأثيره فى الآخرين ثانيا ، وهذه المحاولة الضئيلة لم تحقق أيا من هاتين الخاصتين .

ومن الملاحظ أنه بعد هذه البداية التى شهدها العقد الأول من هـذا القرن وأسهم فيها زيدان بأوفى نصيب ، عانت الرواية التاريخية من الركود ، ويحار الباحث فى تعليل ذلك ، مع أن الجهاد الوطنى لم يتوقف . ويبدو أن المثقف المصرى كان فى حيرة من أمره ، فالبلاد — وقد استقر جيش الاحتلال — أصبحت عاجزة عن التجمع حول هدف واحد حتى هدف وجوب طرد المستعمر ، وكرست الحياة الحزبية هذا الانشقاق ، ومن ثم كان التقاط المرحلة التاريخية المعبرة عن الواقع الحى غـاية فى الصعوبة .

وقـد انقسم كتاب الرواية التاريخية إلى فريقين : اتجه الأول إلى التاريخ العربى يتخذ من عصوره المختلفة ، وشخصياته التراثية مجالا لتصوره ، وعنايته ، وتمجيده ، على حين اتجه الفريق الثانى إلى التاريخ المصرى القديم يحيى تقاليـده ويحيى كفاحه ، ويعلى من شأن سوابق حضارته . أما فى مجال القصـة القصيرة فإننا نجد لمحمود تيمور بعض القصص هنا وهناك ، وكذلك «لأبى حديد» مجموعة قصصية صدرت بعنوان «مـع الزمان» ، اشتملت على قصص تنتمى لـكل عصر عبر بمصر أو بغيرها من جيرانها ، ولا نستطيع أن نجزم أن هذا التقسيم بين عربية

(1) القصة فى الأدب العربى الحديث ص ٢٠٩ .

وفرعونية قام على أساس من الانتماء الفكرى لكتاب الرواية التاريخية فحسب، حيث لا نستطيع أن نغفل العامل الشخصى المرتكز على التكوين الثقافى ، فليس من قبيل المصادفة أن يكون على رأس كتاب الرواية التاريخية العربية محمد فريد أبو حديد و على الجارم و محمد سعيد العريان و على أحمد باكثير ، وتجمعهم الثقافة العربية الخالصة أو الغالبة، وينتمون فيما عدا باكثير — ولهظروفه الخاصة — إلى الجيل السابق ، كما أنه ليس من قبيل المصادفة أن يكون عادل كامل و نجيب محفوظ و محمد عوض محمد ، من متخرجى الجامعة وينتمون إلى جيل آخر ما زال يحيا بيننا .

ويعتبر محمد فريد أبو حديد بإصداره رواية «ابنة الملوك» سنة ١٩٢٦ صاحب أول خطوة نحو رواية تاريخية قومية[١] برغم التخلف الفنى الملحوظ[٢] وهى تحاول أن تعالج بعض المشكلات التى عاصرت صدور الرواية من خلال الموضوع التاريخى ، مثل استبداد الحاكم ، وفرقة المحكومين، وقد غمزت الأسرة الحاكمة فى وفاء جدها الكبير ، وأنصفت النضال الشعبى، وأبرزت دوره فى تولية محمد على . ولعل الكاتب كان يروم تذكير «فؤاد» الذى دأب ـ فى فترة ظهور الرواية — على التنكر للزعماء الوطنيين . ويكتب أبو حديد بعد ذلك « زنوبياء ملكة تدمر» ، و «المهلهل» وهى عن حرب البسوس وأعقابها ، وأبو الفوارس «عنترة بن شداد». وتتميز هذه المجموعة التى استوحى فيها التاريخ العربى بأن شخصياتها ليست مثالية النزعة ، وهو ما اتسم به على العربى فى «ابنة الملوك» و«أذينه» فيه ضعف الملوك من الرغبة فى التسلط ، والمسارعة إلى الإيذاء ، وفى

(١) الدكتور أحمد هيكل : الأدب القصصى والمسرحى ص ٢٤٥ .
(٢) السابق ص ٢٤٨ وما بعدها .

أعماق «زنوبيا» تستقر المرأة إلى جانب الملكة ، وإذا كان عنترة فارسا فإن فيه قسوة وتهورا ولصوصية أيضا ، وكذلك كان المهلهل أو « عدى بن ربيعة » ، فالشخصية الإنسانية هنا تأخذ صورة واقعيـة مقبولة على الرغم من اسباغ أثواب البطولة عليها .

وقد كتب على الجارم عملين عن حياة المتنبي [1] ، وهو فيهما أبعـد ما يكون عن الاقتراب من الواقع أو التنظير به ، أو محاولة التأثير فى حيـاتنا المعاصرة أو تفسيرها . وهو منصرف بكليتـه إلى حياة المتنبي الشاعر كما وردت فى المصادر القديمة ، لا يحرص على شىء حرصه على إيراد أشعاره وأحكام النقاد حولها ومناسـبتها ، حتى لتختفى الشخصية الإنسانية خلف وجه الشاعر ، ولعله ليس الوجه الحقيـقى تماماً . ولو أنه التفت إلى جوهر شخصية المتنبى وتمزقه النفسى وتنازع أهوائه [2] ، لمنحنا صورة إنسانية لإنسان العصر الذى يملك جناناً وثاباً ، وتحول التعقيدات الاجتماعية والسياسية دون تحقيق مطامحه .

وفى « سيدة القصور » أواخر أيام الفاطميين فى مصر ، كانت الفرصة متاحة أكثر للحملة على الانقسامات والتناحر المذهبى ، والتعصب والبذخ ، وامتهان حرية الإنسان الفكرية والعقيدية . لـكنه يتناول الأمر كله من زاوية « سيدة القصور » ويبدأ من لقائها مع عمارة اليمنى الشاعر ، وتبدو لمحات تمثله لواقعه المعاصر فى لمسات سريعة عبر فيها بمرارة عن ألم المتقـدمين من زعماء المصريين

---

(١) هما : الشاعر الطموح ، وغاية المطاف .

(٢) وقد أشار إليه المتنبى كثيرا ، ومقدمة قصيدته الأولى فى إقباله على كافور صادقة الدلالة على أعماقه ، وكذلك تمرده على واقعه فى قوله :

وفؤادى من الملوك وإن كا ... ن لسانى يرى من الشعراء

فضلا عن قصة ادعاء النبوة .

لاحتفاء حكامهم وجمهورهم بالقادمين من غير المصريين ، والإغداق عليهم برغم ضآلة مواهبهم[1] . وفى « غادة رشيد » ـ وهى العمل الوحيد الذى يرتبط بالتاريخ الحديث ، ولعله لم يلتفت إليه إلا لعلاقته بأسرته خاصة ، وقد أشار إلى ذلك أكثر من مرة — يكتب قصة عادية تقف عند حدود السرد التاريخى لبعض مظالم المماليك .

ولم يستطع محمد سعيد العريان أن يتقدم على الجارم خطوة ، بل لعله تراجع بفن الرواية التاريخية أمام حرصه على التفاصيل التى أوردتها المراجع ، واستعماله للغة غير مأنوسة فى روايتيه : «شجرة الدر » و « قطر الندى » . فى « قطر الندى » يشغل الصفحات بنسب « ابن طولون» وأصوله ، كما شغل نفسه من قبل بتحدر « شجرة الدر » ، ولا يظهر الشعب فى الرواية الأولى إلا فى كلمة عابرة . وقد كان المصريون عوناً لابن طولون على الخلافة ، فاستطاع تجميع السلطة فى يده ، وجاملهم أول الأمر ، وكانت فرصة المؤلف للتنظير بمحمد على أو بغيره ممن سلكوا مسلكه ، فمالئوا الشعب حتى ملكوا الزمام ثم انقلبوا عليه، لكنه عبر هذا الجانب ليهتم بالخلافة وعلاقاتها بآل طولون .

ويمكن اعتبار على أحمد باكثير الامتداد المتطور لفن « أبى حديد » ، تعينه على ذلك ثقافته الإنجليزية وتمكنه من العربية وحميته الإسلامية معاً . وهو يختار من التاريخ ما تميز بالحركة الخارجية كسقوط دولة أو قيام حرب أو التأهب لغزو ، ويإدراك فنى ناضج يبرز انعكاس هذه الحركة على النفوس ، وعلى تطور الحوادث فى وحدة متناسقة إلى حد كبير . وقد بدأ إنتاجه التاريخى برواية عن سلامة القس ، وهو ما يناسب كاتباً فى مرحلة الشباب ، يتعلق

(١) سيده القصور ص ٦٢

بالمثل الإلهية ، ويعيش بوجدانه أكثر مما يعيش بعقله . وقد وقع اختياره بعد ذلك على تلك المرحلة التي نشطت فيها الحركة القرمطية : « الثائر الأحمر » كما تعرض لفترة النزع في حياة الخلافة الفاطمية في مصر: « سيرة شجاع » وكذلك هزيمة التتار بعد مدهم الرهيب في العالم الإسلامي: « وإسلاماه » وتنتهي رواياته كافة بانتصار ما يعده الكاتب حقاً.

وفي هذه الروايات الثلاث تتضح خبرته بالنفس الإنسانية وقدرته على سبر النفوس ، وبخاصة حين يتنازل عن المثالية الأخلاقية المفتعلة ، ويجنح إلى التحليل الواقعي ، كما حدث في « الثائر الأحمر » حيث تتعارض الفطرة السليمة مع الأهواء المنحرفة ، ويدور الصراع الداخلي في نفس حمدان موازياً للصراع الخارجي بين زعماء الحركة ودولة الخلافة في بغداد ، ويلتقي الخطان بين نصر وهزيمة ؛ انتصار حمدان على نفسه وخروجه على المبادىء القرمطية ، وهزيمة الحركة أمام الخلافة . و « الثائر الأحمر » هي أدخل الروايات التاريخية في بابنا، وكاتبها على وعي بأبعاد ما يتعرض له ، لذلك يتخذ لها عنواناً فرعياً : قصة الصراع بين الرأسمالية والشيوعية بالكوفة .

وبعد هذا العرض السريع لبعض الروايات التاريخية التي اتجهت إلى التاريخ العربي والإسلامي، نرى أن كتابها — في مجموعهم — لم يستطيعوا أن يضيفوا قضايا عصرهم ومجتمعهم إلى تلك الروايات ، بل عجز أكثرهم عن جعل قضايا هذا التاريخ القديم نسبيا تأخذ طابعا إنسانيا عاما . وعلى سبيل المثال فإن « أبا حديد » حين كتب عن « كليب » واستبداده ببني عمه، لم يلتفت بأية درجة إلى الاستبداد كظاهرة أو نظام مدمر للعلاقات الإنسانية ، بل لعله جعلنا نرثي لكليب وقد طعن من خلف برغم تجبره ، كما لم يستطع أن يوحي بالتنظير

الذكى إلى ما تعانيه مصر من انقسام القوى الوطنية تحت ضغط الاستبداد . وأغلب الظن أن ذلك يرجع إلى عنصرين أساسيين هما : هدف الكاتب من الرواية ، وطبيعة التاريخ العربى فى الجاهلية والإسلام ؛ فالكاتب لم يكن يهدف من روايته إلى أكثر من إحياء صفحة من التاريخ القديم ، هكذا أعلن جورجى زيدان فى مقدمة « الحجاج بن يوسف » التى نشرها سنة ١٩١٣ ويبدو أنها استقرت عند هذا الفريق على هذا القياس. وهو فى حرصه على هذا الإحياء لا يهدف إلى أكثر من التعريف به ، والتعريف يقتضى الأمانة أو الإشادة ، والإشادة تخفى من الحوادث وصفات الرجال ما ينال من قداستهم ومثاليتهم . وعلى هذا المنحى نجد مسرحيات شوقى التى استوحاها من التاريخ العربى تتحول إلى لوحة اجتماعية تتحرك فى عصرها لا غير ، مثل « مجنون ليلى » و « عنترة » ، على حين استطاعت مسرحياته الأخرى أن تتجاوز عصرها إلى الرمز والإيحاء فاكتسبت عمقا جديدا يضاف إلى قدرتها على تمثيل عصرها . والتاريخ العربى — تبعا لموقف كتابنا منه — لا يعين الكاتب المعاصر على تحميله قضايا عصره ، أو التنظير بمجتمعه ، وبخاصة فى تلك الفترة الجاهلية التى اختلفت نظمها وتقاليدها عما نعيشه الآن اختلافا قاطعا . فالتاريخ العربى الجاهلى تاريخ قبلى ، وأكثر مثله مرفوضة بمنطق الإسلام قبل أن تكون مرفوضة بمنطق الحضارة ، ونظامه الإدارى غاية فى السذاجة أو هو معدوم . ولكن المرحلة الإسلامية من التاريخ العربى تزخر بالحوادث الجادة ، والثورات الخلاقة والجهود المثمرة فى خدمة الحضارة الإنسانية ، والجهود المدمرة التى تضاد ذلك ، ولكن الكاتب العربى ، مستجيبا للمشاعر العامة ، اعتاد تجنب ما يمس قدسية هذ التاريخ ، وكل ما يقلل من روائه ونقائه وعظمته ، وكأن الإسلام فى ذاته عاصم لنفوس المسلمين من أن يكونوا

بشرا يلحقهم الشر والنقص وشتى المثالب . وكان ذلك دافعا وراء اختفاء النظرة النقدية لهذا التاريخ بطريقة تقيح للكاتب أن يجعله محل تنظير لما نعانى من أثقال التقليد والتخلف والاستغلال والاستعلاء الخ ، ولعل هذا يفسر لنا لماذا يتجه باكثر — على سبيل المثال — إلى نقط الضوء الشديد التى انتصر فيها الإسلام وقد كان فى خطر .

وحين نصل إلى من اتخذوا من تاريخنا القديم مجالا لنشاطهم الروائى ، فإن الرواية التاريخية على أيدى هذا الفريق تكون قد بلغت أعلى ما استطاعت من الوجهة الإنسانية والفنية . يعينهم على ذلك أن شخصيات هذا التاريخ لا تلبس مسوح القدسية فى ضمير الكاتب ولا فى تقاليد البيئة ، وأن ماجرى من أحداث ذلك التاريخ الضارب فى البعد أصبح لايثير حساسيات الأقاليم العربية ، أو الأقاليم داخل البلد الواحد . وأيضا فان هذا الفريق أقبل على موضوعه مسلحا بمعرفة ودراية من نوع مختلف ، مما أعانه على أن يحول الرواية على يديه إلى عمل إنسانى خلاق ، يصلح فى عصر الرواية وبيئتها ، كما أنه — من وراء الصدق الفنى وعمق الإدراك — دراسة للإنسان فى كل عصر ، وعلى أى أرض ، إذ لا تلتمس الأسباب والعلل من التاريخ المدون ، فيعيب التاريخ بعامة أنه لا يسجل إلا الوقائع الكبيرة ، والمؤثرات الملحوظة ، التى يمكن تحديدها بالاسماء والزمان والمكان ، أما الأسباب البطيئة المتدرجة التى تتدسس وتتماوج على مهل ، وتمتزج بغيرها حتى تحيله شيئا آخر دون أن يتمكن أحد من تحديدها، فإنها غالبا تبقى مجهولة. ومن ثم فان الكاتب الأكثر نضجا لايحاول أن يلقى عبء تطور عمله الروائى على التاريخ ، ويصور شخصياته كبشر لهم نوازعهم الخاصة ، وأسبابهم النابعة من أعماقهم ، المقنعة لهم أكثر من غيرهم .

ويعد نجيب محفوظ أسبق كتاب الرواية التاريخية الفرعونية ، وأكلهم فنا ، وقد أصدر ثلاث روايات هى على التوالى « عبث الأقدار » (١٩٣٩) ، و « رادوبيس » (١٩٤٣) و « كفاح طيبة » (١٩٤٤) ، وقدقرر نجيب محفوظ أنه كتب رواياته الثلاث بين عامى ١٩٣٥ ، ١٩٣٨[1] ولكن نشرها تأخر لأسباب مختلفة. والحق أن اهتمام الكاتب بالتاريخ الفرعونى ، ورغبته فى جلائه أمام القارىء العربى أقدم من إقباله على تقديم رواياته الثلاث ، ولعل جذور اهتمامه ترجع إلى لقائه وإعجابه بسلامة موسى ، وهو ما يزال طالبا فى البكالوريا ثم فى الجامعة [2] . وموقف سلامة موسى من قضية الأعراق المصرية معروف ، فضلا عن أن نجيب محفوظ قد عاصر وهو شاب مقبل على حياته العاملة الاكتشافات الضخمة لما انطمر من حضارة الفراعنة وآثارهم المنقطعة النظير ، ويدعم هذا الظن أن كاتبنا قد بدأ جهوده فى هذا المضمار بترجمة كتاب صغير بعنوان « مصر القديمة » لجيمس بيكى ، ومما هو جدير بالملاحظة أنه طبع فى مطبعة المجلة الجديدة ، التى كان يصدرها سلامة موسى ونشر سنة ١٩٣٢ .

والرواية الأولى « عبث الأقدار » عن نبوءة ألقى بها الساحر إلى الفرعون « خوفو » ومؤداها أن وليداً قد رأى النور اليوم سيرث عرشه ، وأن هذا الوليد لأحد الكهنة ، ويحاول « خوفو » أن يقاوم القدر ، فيقتل طفلا آخر ، وتنتهى الحوادث إلى تحقق النبوءة. وقد بلغ الشعور القومى للمؤلف وتعاطفه الحانى مع هذا التاريخ ، أنه وإن استوحى قصة بعض الفراعنة ، ومحاولة قتله للطفل الذى نبىء بأنه سيزيل ملكه ، لم يمض مع القصة كما هى معروفة ، وكما تنتهى إليه من عداوة بين الطفل حين يكبر وبين فرعون ، تلك العداوة التى كانت نتيجتها تدمير

(١) انظر ملحق « المنتمى » لـ . غالى شكرى.

(٢) تخرج الكاتب فى كلية الآداب ، قسم الفلسفة سنة ١٩٣٢ .

فرعون وأنصاره ، وإنما سار المؤلف بقصته مساراً آخر ، بحيث جعل فرعون يعجب بهذا الطفل حين يكبر، ويتنازل له عن العرش بمحض إرادته، وذلك حين رآه أجدر بهذا العرش منه ومن كل أبناء الأسرة الحاكمة[1] . وعلى الرغم من أن موضوع الرواية ذو طبيعة ملحمية عن صراع الإنسان مع القدر ، فإن الكاتب حاول ما استطاع أن يقترب من الواقع حين جعل شخصياته تلك ليست ذات طبيعة ملحمية أو مأسوية ، هم أناس عاديون يتصرفون بوحي من مصالحهم الخاصة مثل كافة البشر ، ففرعون صاحب الهرم الأكبر ومؤلف كتاب الطب والحكمة يحاول إكراه الأب على تسليم ولده ليقتله، والمربية تختطف الطفل وتزيف الأمومة ، وولى العهد يدبر المكائد لأبيه ويحاول قتله ، ورئيس العمال فيه مبالغة وادعاء وإخلاص لفرعون. ولكن النزعة الرومانسية المثالية لايمكن أن تختفى تماما من عمل تاريخى .

و «خوفو» لا ينتمى إلى عصره بقدر ما ينتمى إلى عصرنا حين يعاند القدر، إنه لا يعانده دون تعليل لمجرد مقاومة النبوءة كما فعل «لايوس» فى «أوديب» إذ أن خوفو يتحرك حركة إيجابية لاهروبية، كلاهما: «خوفو» و«لايوس» يسعى إلى قتل الطفل مقاوما نبوءة الساحر أو الكاهن ، ولكن «خوفو» يتفوق بأعماقه الإنسانية الإيجابية ، إذ يؤكد لخاصته أن الإيمان بالقدر مساواة بين الكسل والعمل ، ولو آمن بالقدر « لسخف معنى الخلق واندثرت حركة الحياة وهانت كرامة الإنسان ، وساوى الاجتهاد الاقتداء . . . إن القدر اعتقاد فاسد لايخلق بالأقوياء التسليم به »[2]. وهذه القوة البادية فى أخلاقه وروحه ليست دخيلة

---

(١) الدكتور أحمد هيكل : الفن القصصى والمسرحى ص ٢٦٣ .

(٢) عبث الأقدار ص ٢٣.

على جو الرواية إذ قدمه الكاتب منذ البدء كملك متغلب ، صنع نفسه ولم يأته الملك هبة أو وراثة . ولكن الاقتباس السابق — مع هذا — وثيق الصلة بمشكلة عصر المؤلف ومرحلته ، تلك المرحلة التي كانت مصر فيها تحاول طرح منطق التواكل ، والأخذ بالأسباب والمسببات، واحترام العقل والفكر وإيقاظ النفوس من سبات التقليد والاقتداء .

وفي « رادوبيس » لا يقف الإسقاط ، أو « تمثيل » الحدث المعاصر بتحويله إلى موقف تاريخي ، عند الصورة الجزئية ، أو بعض ملامح الشخصية ، ولكنه هنا الصورة والإطار معاً ، فالملك الشاب المفتون بقوته وإقبال الملك عليه — مرنرع الثاني — يريد أن يفرض الضرائب على أرض المعابد ، ورئيس الوزراء وهو نفسه رئيس الكهنة يأبى ذلك عليه ، ويسانده الكهنة والشعب الذي تعلم الولاء لمليكه ، لكنه يرى هذا الملك ينحرف عن طريق أسلافه ، طريق الغزو والكفاح ، إلى حب غانية جزيرة إيجه « رادوبيس » ، حتى ليهجر قصره إلى قصرها ، ويدير شئون الدولة بنصف اهتمام : « رأيت الاجتماع ثقيلا مرهقاً وأعياني تركيز فكري ، واستخفني الجزع ، وعرض على الرجل مراسم كثيرة ، فأمضيت عدداً يسيراً ، وأصغيت إليه بعقل مشتت ، ثم ضقت بكل شيء ذرعاً[1] » . لكنه لا يضيق بمطاردة الكهنة ذرعاً ، إنه يريد المال الذي في أيديهم لأنه يريد أن يبني قصوراً ومقابر : « أيجوز أن تعذبني رغباتي كالفقراء[2] » . وهو لا يريد أموال المعابد ليمنحها للفقراء ، وكذلك لا يريد الكهان منحها للفقراء . لكن الشعب ينحاز إلى الكهنة لأن الملك يعبث علانية ،

---

(١) رادوبيس ص٨٢ .

(٢) السابق ص ٢١ .

فصورته عند شعبه يوم الاحتفال : « يقال إن شبابه من نوع جامح ، وإن جلالته ذو أهواء عنيفة ، يغرم بالحب ، ويهوى الإسراف والبذخ ، ويندفع فى سبيله كالريح العاصفة[1] » . وصورة هذا الملك لم تكن بعيدة عن إدراك الكاتب وعن سمعه وبصره ، فبحث لها عن ملك فرعون ، وصنع منه إطاراً لها . بل إن ((دوبيس ، الغانية اللعوب التى ينصرف الملك عن أموره الجادة من أجلها ويلفظ أنفاسه بين يديها ، لم تكن غريبة أيضاً على جو الحياة المصرية حين كتبت هذه الرواية . إنها قبل الملك معشوقة الأرستقراطية،صنع لها سادة البلد مجدها ، فالقصر وتحفه وأثاثه من هدايا السادة ، حتى تماثيله . أما بهو استقبالها فهو ملتقى أهل الرأى والفن والسياسة . وبرغم أنهم الصفوة فإنهم عند هذه الغانية « يسجدون عند قدمى وقد ردوا إلى الوحشية ، ونسوا حكمتهم ووقارهم ، كأنهم كلاب أو كأنهم قردة[2] » . إن قارئ هذه الرواية سيجد مصر الفرعونية بمواكبها وفنها وحكمتها ، وعبثها المترف ، وسيرى من خلال قصة ملك لم يتعود ضبط النفس كيف انهارت أسرة ، وتبدد ملك ، ونشبت ثورة . ولكنه إذا طرح الأسماء الفرعونية ، فإنه سيجد قصة مصر فى السنوات الأخيرة فى عصر الملكية .

وعلى الرغم من أن « كفاح طيبة »،رواية يغلب عليها طابع الحرب والمغامرة وضاع شطرها أو أكثر فى وصف المعارك الحربية ،فإن صورة مصر المعاصرة لتأليف الرواية تبدو فى مواقف عديدة. بيد أن مشكلة اجلاء العدو الغاصب الذى وصل إلى عاصمة البلاد ،وأوشك أن يغير طبائعها كانت مشكلة الساعة،والرعاة

---

(١) السابق ص ٨ .

(٢) السابق ص ٥٥ .

فى الرواية كبقايا الأتراك والشركس فى مصر، يؤمنون بأن وسيلة التفاهم الوحيدة مع المصريين هى السوط والسيف، «وأبوفيس» لا يختلف فى شىء عن محمد على وخلفائه إذ يقول: نحن بيض وأنتم سمر، ونحن سادة وأنتم فلاحون، فالعرش والحكومة والإمارة والأرض لنا، فقل لقومك: من يعمل فى أرضنا عبدا فله أجره، ومن تأبى عليه نفسه فليول نفسه وجهة يرضاها فى غير هذه الأرض. وإذا كان قطان منف عاصمة مملكة مولانا الملك يظهرون الطاعة ويضمرون الكراهية، فإن طيبة — برغم حب الكاتب لها، ولنهرها المقدس، وأمواجه الهادئة الجليلة، وقصورها الشم - تبدو كالقاهرة، فيها الطبقية واضحة، وفى شوارعها يظهر العامة بأجسامهم شبه العارية، والضباط بمعاطفهم الأنيقة، والكهنة بأثوابهم الطويلة، والسراة بعباءاتهم الفضفاضة[1]. والمصريون فى عصر الرواية كالمصريين فى عصر كتابتها: « هذه الحانة مهجر البائسين، مهجر من يقدمون موائد الطعام الشهية وهم جياع، ومن ينسجون فاخر الثياب وهم عراة، ومن يهرجون فى أفراح السادة وهم جرحى القلوب، صرعى النفوس... القاعدة المتبعة فى مصر أن يسرق الأغنياء الفقراء، ولكن لا يجوز أن يسرق الفقراء الأغنياء[2] ». أما وقد كتبت هذه الرواية إبان الحرب الثانية، والعالم ملىء بالشعارات والنداءات، فإن الكاتب يمنح المحاربين لطرد الرعاة شعارا للعودة: « الكفاح ومصر وآمون»[3] ولعل الكاتب قد أراد أن يصحح شعار مصر فى تلك الفترة، فقد كان فى البداية: الله الوطن. الملك؛ فجاء المتملقون وأقنعوا الملك، أو اقنعهم هو أن الملك واسطة

(١) كفاح طيبة ص ٩٤.
(٢) السابق ص ٨٩ — ٩١.
(٣) السابق ص ١٤٣.

بين الله والمواطنين ، فصار الشعار : الله . الملك . الوطن ، وجاء نجيب محفوظ ليسخف كلتا الصيغتين فى بلد يجلله ذل الاحتلال ، فالكفاح أولا ، ومصر ثانيا ، وبذلك ينتصر آمون حين تعود إليه أرضه ويطرد المستعمرون .

ويقترب محمد عوض محمد فى « سنوحى » من الواقع كثيراً ، إذ لا يعتمد فى بناء عمله على شخصيات تاريخية تطغى شهرتها على تصويره ، فسنوحى أحد الناس ، نشأ فى الصعيد ، والتحق ببلاط « أمينى » ليخلف أباه . وهو على درجة ملحوظة من السذاجة ، غير خبير بدخائل الحياة فى القصور وأساليب الحكام ومن حولهم ، وسذاجته هذه منحت الكتاب سمة أخرى قريبة من الواقع ، تلك هى اللغة البسيطة التى لا ترتفع إلى مستوى الجلال والقدسية .

وفى هذه الرواية نعيش فى بلاط الملك بين تنازع الأمراء وطموحهم إلى ولاية العهد ، ونجد الأميرة الأجنبية تفسد ابن الملك ، وتثيره عليه ، كما نجد الملك نفسه يطمئن إلى الغرباء ويتخذهم أتباعاً وحراساً ، وينتقم المؤلف منهم فيجعلهم مصدر خيانة الملك[1] . خيانة مدبرة مقصودة ، على حين يتورط سنوحى بطيبة قلبه فى معاضدة الأميرة الأجنبية ، ويخاف من انتقام أعدائها .

وقد سبق الكاتب الفنلندى « مايكا ولتارى » بكتابة رواية عن « المصرى » أو « دنيا سنوحى » ولكنها لا تلتقى مع محاولة محمد عوض محمد فى شىء ، فطابع المغامرة أكثر وضوحاً هنا ، واللوحة أكثر اتساعاً ، إذ أن « سنوحى » ينتقل بين مصر وعمورية وأزمير وكريت ، ويشهد عديداً من الثورات الاجتماعية والعسكرية ... الخ . وربما كان لهذه الرواية فضل

---

(١) سنوحى ص ١٠٤ والقصة لها أصل فى الأدب الفرعونى .

تنبيه الكاتب المصرى إلى القصة الفرعونية التى حاول بعثها من زاويته الخاصة ، وإن كانت ثقافته الخاصة بإمكانها أن تفعل ذلك .

وعلى العكس من تجربة « سنوحى » اليومية الدارجة ، فى لغتها البسيطة ، وحوادثها الجزئية التى تتوارد وتترابط فى نمو هادىء ، نجد تجربة «اخناتون» الروحية تغرى عادل كامل بكتابة روايته التاريخية الوحيدة : « ملك من شعاع » والعنوان واضح الدلالة على فن الكاتب ، فهو يستهويه الرمز من جانب ، ويعنى بالجانب الروحى الشفاف من ديانة أمنحتب الرابع (اخناتون) الذى غير عبادة آمون ذات الطابع الحسى ، إلى عبادة الروح ، أو القوة الكامنة ممثلة فى أشعة الشمس مصدر الحياة . وليس من حقنا ـ وهذا مجال الرواية أن ننتظر من الكاتب قرباً من الواقع أو تنظيراً به ، ومع هذا فإنه إذا كان اخناتون يمثل الشطر الروحى المثالى ، فإن كهنة آمون الغاضبين لتغيير الديانة ، والحاشية الغاضبة لنقل العاصمة ، وقادة الجيش المتذمرين للانصراف عن الشئون العسكرية مما أدى إلى فقد المستعمرات ، وظهور العصاة والمتمردين ، كل هؤلاء يمثلون فى الرواية الشطر الآخر الذى لا مثالية فيه ، ولا تستغرقه الصلوات ، والتهويمات « على أن القصة لا تتبع منهجاً واقعياً فى التحليل ، وإنما تستعين بوسائل الشعر على شب جو الخوارق فى القصة ، فاللغة الموسيقية والصور الشاعرية والتحليل الصوفى ، والتوسع فى وصف المعابد والطقوس الدينية ، يساعد على خلق جو القصة الصوفى [1] » ومع ذلك فان القصة قد بشرت بقيم يحرص عليها دعاة الواقعية الاشتراكية ويدعون إليها فى أعمالهم . وهذا الاقتباس الحوارى بين اخناتون ووزيره ، وقد جاء مطالباً بإعلان الحرب على العصاة يؤكد ما نريده .

يقول الوزير :

---

(1) الدكتور محمود شوكت : الفن القصصى ١٤٢ .

— الحرب يا مولاى .

— عظيم . لو تعهدت لك بأن أعلن الحـرب غداً إن قمت الآن فقتلت (توت عنخ آتون) هل تفعل ؟

هز الوزير رأسه وقال: كلا يا مولاى .

— ولم يا نخت . . . أليس الحرب قتلا ؟

— إن الأمر يختلف يا صاحب الجلالة .

— أجل إنه يختلف حقاً ، يختلف فى أنك ستقتل فى الحرب بدل الواحد ألفاً ، وفى أنك إذ تقتل « توت » مثلا لأنه يخالفك فى الرأى ، فإنك فى الحرب ستذبح عشرات من الناس بلا جريرة على الإطلاق ، لأنك لا تعرفهم ولا يعرفونك . فمن أشنع جرما من صاحبه . . . أنا إذ أعلن الحرب ، أم أنت إذ تقتل « توت » [1] ؟ .

فالـكاتب هنا متأثرا بالحرب الثانية التى أغرقت العالم فى الدماء (صدرت الرواية سنة ١٩٤٥) قد سئم القتل والقتال ، وتاقت نفسه إلى السلام ، ومن هنا كان توجهه إلى اخناتون ، يحاول أن يجد فى روحانية دعوته معنى للسلام وفلسفةالقوة والتفوق،التى أزعجت العالم وفتكت به فتكا ذريعاً طوال سنوات.

الشكل الفنى فى الرواية التاريخية

وفى مجـال تشكيل المـادة التاريخية ، أو تـكنيك الرواية التاريخيـة ، فإننا سنجده يتطور من البساطه إلى التعقيد،ومن الفصل بين ما هو تاريخى تؤكـده وترويه المصادر القديمة،وما هو من ابتـكار الـكاتب،إلى الرؤية الموحدةوإعادة الحياة إلى العصر كـكل ، متساوقا فى ذلك مع تطور الموضوع نفسه ، فبعـد أن

---

(١) ملك من شعاع ص١٧٥ .

كان معزولا عن عصر الكاتب مكتفيا بحياة مصنوعة استقاها كاتبه من مصادر التاريخ، أصبح يفيض بالحياة الإنسانية كما رأينا فى «رادوبيس» و«سنوحى» و «ملك من شعاع» التى تتجاوز العصر أو المرحلة، إلى كل ما هو إنسانى لاصق بالطباع البشرية ، مما كان خطوة نحو رواية واقعية، بعد رواية تاريخية واقعية — إن صح التعبير — بمعنى أنها تشف من خلال الجو التاريخى والشخصية التاريخية عن صورة الواقع المعاصر والشخصية الإنسانية ، وبمعنى أنها ترفض ثوب التدسية لكل ما هو تاريخى وتنضوه عنه ، وتبحث تحته عن النوازع البشرية ومحركات الإنسان من مصالح عاجلة ، أو علل مستقرة أو آفة متحكمة. وكذلك كان الأمر مع التكنيك الروائى حيال المجال التاريخى ، فإذا كان لنا أن نعتبر جورجى زيدان رائد هذا الفن فى العربية ، فإنه أقامه على أبسط صورة، إذ جعل التاريخ هو الأساس وتعليمه هو الغاية ، وما الرواية إلا حيلة ييسر بها الأمر على الناس فى مطالعتها ، «وهو يمثل الطور الأول فى الرواية التاريخية العربية - طور الإحياء التاريخى - أى تفسير التاريخ من الخارج، من خلال الحملات والمخاطرات والمبارزات والأسلحة والملابس ، والمشاهد الطبيعية ، وهو الطور الذى يمثله سكوت فى الأدب الإنجليزى ، وديماس فى الأدب الفرنسى »[1] . وقد كان سكوت تحركه البواعث نفسها التى حركت زيدان ؛ أراد أن يصور تاريخ بلاده وحضارتها الماضية ، وحياة أسلافه كما عاشوها . . . ومن هنا كانت الصفحات الأولى فى روايات هذا القصاص المؤرخ معرضاً للمكان والأشخاص والعادات ، وأحاديث طويلة يتجاذب أطرافها قوم يصورون لنا فى لغاتهم الخاصة مشاغلهم وأعمالهم ، وصفاتهم وأفكارهم ، ويخبروننا بأمر ما كان من الأحداث، وينبئوننا بما يتوقعون

(١) الدكتور محمد يوسف نجم : فن القصة ص ١٦١ ، ١٦٢ .

أن يكون ، ولم يجعل سكوت الشخصيات التاريخية تمثل المكانة الأولى فى رواياته ، ذلك أن قيود التاريخ تمنعه حرية التصرف ، ولذا كان يختار شخصيات غير تاريخية لتمثل روح العصر الذى يكتب عنه فى أدق خصائصه التاريخية ، وهو يتخذ من الحوادث التاريخية كل العناصر التى تكسب روايته القوة والحياة ، وبذا تحتل الحقائق التاريخية المكانة الأولى فى أعماله ، فلم يعد التاريخ جزءاً مملا فى القصة ، يتعجل القارئ فى قراءته ليفرغ منه ، بل أصبح التاريخ هو الغاية المقصودة فى كل أجزاء الرواية ، على حين أصبح العنصر الخيالى غير ذى بال ، ومسائل الحب فى روايته لاتقصد لذاتها ، ولكنها تتخذ سبيلا لربط حوادث الرواية فى أجزائها المختلفة ، ثم لجذب القارىء وإثارة انتباهه[1] ، على أن زيدان لم يكن يعتمد فى رواياته على العنصر الغيبى أو عالم ماوراء الطبيعة ، كما كان يفعل والترسكوت ، بل سار على هدى دوماس الأب ، والعزم الواقع ما وسعه ذلك ، فكان يرسم التاريخ وعصوره فى صورة مكبرة ، على أنه يختلف عن دوماس بشدة التزامه لحوادث التاريخ ، إذ كان هدفه تعليميا وكان هدف دوماس فنياً محضا ، ولذلك كان يتساهل فى سرد وقائع التاريخ وخصائصه[2] .

ويتقدم أبو حديد بالتكنيك الروائى خطوة كبيرة ، إذ لا يعتمد على حوادث كبرى من التاريخ ، وهو ما آثره زيدان ، كاستشهاد الحسين ، وفتح العرب لمصر الخ . وإنما يختار شخصية ذات طابع ملحمي أو تراجيدى ، ويحاول أن يخلصها من هذا الثوب الذى أسبغه التاريخ عليها ، ليرد إليها إنسانيتها

١ — راجع فى ذلك « بلزاك » ص ١٥ — ١٦ و « الأدب المقارن » ص ٢٠٦ — ٢٠٨ .

٢ — الدكتور محمد يوسف نجم : القصة فى الأدب العربى الحديث ص ١٨١ .

وطبيعتها ، مع الحفاظ على تميزها البطولى . ونظرة سريعة إلى رواياته المستمدة من التاريخ الجاهلى تؤكد ذلك .

وكذلك سار على أثره الجارم و العريان مع تخلف فى التحليل ، وجفاف فى التصوير ، سببه عند الجارم الحرص على الصنعة اللغوية واختيار شخصيات شاعرة مع جعل الرواية معرضاً لشعر هذه الشخصيات ، ممايؤدى إلى جمود الحركة وانعدام الجو الاجتماعى الطبيعى ، لكنه عند العريان راجع إلى إغراقه فى التفاصيل وجريه وراء ما لا يعنى قارىء الرواية من جزئيات . على أن النبوءة والمنجم يظهران عند كليهما فى « شجرة الدر » و « قطر الندى » و « شاعر ملك » . والنبوءة تلقى فى البداية غامضة ، وتجرى الحوادث لتحققها .

ومهما اختلفت وجهات كتابنا فإن فقهم للتاريخ ، وفهمهم لفن الرواية التاريخية يتقارب كثيراً ، فأبو حديد يتحرك من موقف الإعجاب بشخصية تاريخية أو بعض من عصور التاريخ ، ولكن الاهتمام بالشخص كمثل لبطولة منفردة هو الغالب على فنه . وفى روايته عن «صلاح الدين الأيوبى» (١٩٣٠) ظلت تدور حول صلاح الدين دون أن تشير إلى شعب مصر وجهوده . وهذا لايمنع أنه تطور بنظرته ، فكتب فى أخريات نتاجه رواية «أنا الشعب» وبهذا تغير مفهومه عن التاريخ ، أنه ليس من صنع البطولات الفردية بقدر ماهو جهد الشعوب وسعيها .

أما عادل كامل فيقول فى مقدمة روايته «ملك من شعاع» : «أما وشخصية اخناتون قد أصبحت حقا للتاريخ ، فمن العدل أن نترك أمر تقديمها للمؤرخين أنفسهم . ويبقى لنا بعد ذلك مهمة الصقل الفنى لحياته وصياغتها فى العصر الذى ولد فيه ، بحيث ينعكس عليها وتنعكس عليه . وليس من واقعة ذات شأن فى هذه

القصة إلا تستند إلى أساس تاريخى محقق ، وليس من بين شخصياتها واحدة خيالية المنشأ . أما التفصيلات المكملة التى اقتضتها الصياغة الفنية ، وكذلك الحبكة الروائية اللازمة لدعم القصة ، فما نظن أن فيها مايصدم الحقيقة ، او مايمكن أن يعترض عليه مؤرخ . إلا أن تصوير شخصية اخناتون نفسه قد استدعى بطبيعته إعمالا خاصا للخيال ، غير أن هذا كان محكوما بمدلول تعاليم هذا الملك من جهة، وبالملاحظة العامة للنفس البشرية من جهة أخرى» . ويلتقى الكاتبان على ضرورة التزام الحقيقة التاريخية ، ويشاركهما هذا الموقف نجيب محفوظ ونجيب الكيلانى الذى رأى أن الرواية التاريخية تقوم على إيجاد توازن بين التاريخ كعلم والرواية كفن ، وفى مقدمة روايته «اليوم الموعود» أقره الدكتور القط على هذا الفهم لفنية الرواية التاريخية ولكن عادل كامل يقول فى مكان آخر: «كانت نظرتى للتاريخ فى هذا الوقت ترتوى من إحساسى بعدم وجود تراث يرد التاريخ للحياة»[1] وهى عبارة تختلف كثيرا عن : يرد الحياة للتاريخ ، فكأنه لا يحيى صفحة من ماضينا بقدر مايبحث فى حاضرنا عن ملامحنا التاريخية . ومهما يكن من أمر فإن التزام الصورة التاريخية الشائعة كان الغالب عند كتابنا بعامة ، فلا نكاد نجد من أقام روايته على تصور خاص أو تفسير مختلف لحدث تاريخى ، أو عصر من العصور . ويبقى الفارق الحق فى مستوى التناول الفنى ، فهو على قدر من البساطة ـ أو الفجاجة ـ عند زيدان والجارم والغربان ، وعلى مستويات من النضج عند الآخرين .

ويمكن اعتبار نجيب محفوظ الخطوة المتطورة لما بدأه أبو حديد من إحياء البيئة التاريخية فى حياتها اليومية العادية البسيطة ، وتجريد الشخصيات من

---

(١) من حوار معه أجراه صبرى حافظ ، المجلة ، يناير ١٩٦٦.

المبالغات التى تخرجها من الإنسانية إلى الملحمية ، ولابد أن «محفـوظ » قد قرأ روايات أبى حديد ، ولـكنه أيضاً قد ترجم كتاب جيمس بيكى الذى سبقت الإشارة إليه . ولعلنا نتساءل : لماذا اختار هذا الـكتاب لترجمته دون غيره ؟ والحق أنه ليس كتابا فى «التاريخ» بالمعنى العلمى لهذه الكلمة برغم أن اسمه : « مصر القديمة » ، إذ أنه لا يقف عند الحوادث التاريخية أو أشخاص الفراعنة والـكهنة وما إلى ذلك ، بل لا يهتم بهؤلاء قدر اهتمامه بالجوانب الاجتماعيـة والتقاليد الأخلاقية والنظام الحضارى الذى كان سائدا فى تلك العصور . وفضلا عن ذلك فإنه لا يسلك فى نقل هذا الجو أسلوبا سرديا تقريريا ، وإنما يسير فى خط روائى واضح هو أقرب ما يكون إلى وصف رحلة متخيلة فى مصر القديمة، ينتقل فيها المؤلف بين مواطن الحضارة المصرية القديمة فى المدن والقرى وعلى الشواطئ وبين المعابد فى مسارب الصحراء . وقد تأثر محفوظ بهـذا الـكتاب فى أسلوبه الروائى تأثرا كبيرا ، وبخاصة فى وصفه للمدن الفرعونيـة ، وتوزعها بين أحياء راقية وأحياء شعبية (صورة طيبة فى رواية كفاح طيبة) وأحياء مقدسة تشتمل على قصور الفراعنة (رادوبيس) وكذلك وصفه لنظم القصر وتقاليد الحاشية بين يدى فرعون ، ودور الحـكماء والفلاسفة والتمثل بأقوالهم دائما (عبث الأقدار) كل ذلك لاشك كان خطوة فى سبيل تـكنيك واقعى يرفض التعلق بالحوادث التاريخية ، واتخاذها ركائز أو محاور تدور بينها أحداث الرواية ، كما يرفض قبول البطل بأثواب البطولات كاملة ، وإنما يتخذ نقطة انطلاقه من حدث أو شخصية تاريخية ، لـكنه يشكل الرواية كلها فى إطار ملحوظ من الواقعية . ولعل هـذا التشكيل الواقعى يتخلف قليلا فى « كفاح طيبة » لما يتطلبه بالضرورة بناء رواية قامت لتشيد بالـكفاح ، وكأنها أغنية بطولة ، إلا أنها تسهم فى تيار التـكنيك

الواقعى مساهمة أخرى حين تؤرخ لحياة أسرة ممثلة فى ثلاثة أجيال متعاقبة ، وهى تعتبر بذلك مفتتح قصة الأجيال التى نماها هو بنفسه حين كتب « الثلاثية » بعد ذلك بأكثر من عشرة أعوام .

وهكذا يتساوق التطور الموضوعى من العزلة التاريخية إلى التنظير بالواقع مع تطور بالحبكة ، ومن قبول الحوادث بغير تعليـل إلى الموقف التحليلى ، ومن تطور العقدة من البساطة والتفسخ بين قصة حب وسرد تاريخ إلى عمل متناغم ينبض بالحياة ، تختفى فيه الخوارق ومبالغات الخيال أو خرافات الأساطير ، وتعلل فيه الحوادث ، وترصد حركة التطور ، وتصور جوانب البيئة المختلفة ، ويعتنى فيه بالحياة اليومية فى مضطربها الساذج ، وتقدم فيه النماذج الخيرة والشريرة بدوافعها الطبيعية ، وباقتصاد لا يخرجها عن ثوب البشرية . ولا نشك فى أن هذا كله كان يدفع بالشكل الروائى إلى الصورة الواقعية ، مما يعد عاملا حاسما فى تقبل الأديب الروائى أولا والبيئة ثانياً لطرح الرواية الخيالية ، والإقرار للرواية الواقعية بأنها عمل فنى رفيع ، وأن الاهتمام بالدارج البسيط وملاحظة الحركة الضئيلة ورصدها وتعليلها لا يعد عملا هينا .

الفصل الثالث

الحركة الواقعية الأولى
أو : مذهب الحقائق

١ — المدرسة الحديثة والبحث عن نظرية

قبل معارك القلق المجدد فى الفكر واللغة والدين والسياسة ، لم تكن البيئة المصرية على استعداد لتقبل « الواقعية » كمنهج فكرى تغلب عليه النزعة العلمية والموضوعية ، لطبيعتها المحافظة وتراثها الثقافى المتمكن من عقول المسيطرين على التعليم ، وأوضاعها الاجتماعية الطبقية ، ونظمها الحزبية ، التى كرست فى مجموعها الأوضاع الطبقية ، ولهذا كان مصطفى كامل بنزعته العاطفية الشاعرية المشرقة أعمق تأثيرا فى وجدان الأمة من لطفى السيد بنزعته العقلية التحليلية ، ولأسباب عديدة معروفة هبت الأمة سنة ١٩١٩ تعبر عن رفضها لليأس والهزيمة وإصرارها على استمرار المسيرة العرابية . وقد اعتمدت هذه الثورة على مجموع الأمة ، وامتدت المقاومة إلى أعماق الريف وأقاصى الصعيد ، وشارك فيها الفلاحون والحرفيون والنساء . فتألق فيها طالب الأزهر — الريفى غالبا ، والفقير دائما — ولم يبخل بصوته وقلمه ودمه ، وثار العمال فى زفتى ، وتحدوا الامبراطورية فى قمة سلطانها ، وانتهى ذلك إلى الاعتراف — نفسيا — بأن ثمة بطلا جديدا ظهر على مسرح الأحداث ، وهو الشعب المصرى فى قاعدته العريضة .

ولقد قام ظهور هذا البطل فى غمار الثورة بدور المحرك الأساسى والمباشر فى الدعوة إلى تأسيس أدب جديد ، أدب يجمع بين مقاييس العصر الفنيـة والوفاء للنزعة الوطنية ؛ أدب واقعى .

ولعلنا لم نغفل الإشارة إلى محاولة مبكرة قام بها لطفى جمعة ، حين دعا إلى رفض العزلة والتخيل واعتناق الملاحظة ومعايشة التجـربة ، وذلك فى تلك المقدمة السخية التى أثبتها فى صدر روايته «فى وادى الهموم» إذ يقسم فن الروايات إلى قسمين : مايسمونه (رومانتيك) ، وما يسمونه (ريالستيك) ،أى روايات حقيقية . وهو فيما نعلم صاحب أول تعريب لـكلمة Realism ، وقد حاول أن يتخيل أسلوب ومنهج كاتب الرواية حيال كل من القسمين . ونعود إلى المقدمة لأهميتها ، فهى شهادة على البيئة الأدبية بمقدار ماهى دعوة إلى منهـج جديد . يقول : منذ أربعة شهور جلست فى غرفتى أمام منضدة الـكتابة وأردت أن أكتب قصة ، فقلت : ماذا أكتب ؟ إنى لا أرغب أن أقص قصة غرام طاهرة وحب نقى وقلوب طيبة ووعود وزواج ، هذه الأشياء ليست موجودة إلا فى خيال المؤلفين ... إن دماغى مملوء بالآراء والقصص ، ولـكن كل مايحيرنى هو الانتقاء . أى قصة أنتقى ؟ وأى فـكر أختار ؟ كثيرا ماقرأت وكتبت قصصا أبطالها رجال ذوو همة وشجاعة وكرم وصداقة ، وفتياتها جميلات ذوات عفـة وطهر ونقاء . ولـكن أى رجل الآن شجاع كريم صادق الوعد ، وأى امرأة عفيفة نقية حافظة للعهـد ؟ آن الأوان لأن نترك الخيال جانباً .. إذاً فنكتب قصة عن الناس الذين حولنا ... الذين نعيش بينهم ، ويعيشون بيننا . نعم إننى أعلم أننى بذلك أحرك الماء الراكد الآسن ، وأفضح معايب الهيئة الاجتماعية ، ولـكن أرى أن تصوير البشر كما هم أفضل بكثير من تصويرهم كما يجب أن

يكونوا . إن جمهور القراء يطلب قصة عن أميرة فتاة جميلة غنية تقع في ورطة فينجيها من الموت شاب جميل فقير شجاع فيتزوجها ! ولكن أنا لا أطلب ذلك، أنا أطلب أن أنزل بالقراء إلى ميدان الحياة الواسع ، أرغب أن أنزل بهم إلى ملعب الحياة الذى يمثلون فيه أدوارهم وهم لا يحسون ، أرغب أن أصور لهم صورة يرون فيها معايبهم فيصلحونها ، ولا أرغب أن أغشهم بتصوير الناس صورة جميلة ولكنها مخالفة للواقع .

تلك دعوة إلى الواقعية صريحة ، وهى أول دعوة صريحة تنعى على البيئة الأدبية ممالأتها لميول العامة الهاربة المخدرة بتتبع الأميرة الجميلة وتحقيق الانتصار – فى الخيال – للفقير الشجاع الوسيم . وتعبر هذه المقدمة عن مقاومة الموجة الصاعدة بالارتباط بالواقع . لكنه الواقع – ولأول مرة فى تاريخ أدبنا الروائى – المذهبى ، أو « الواقعية » ، إذ يلفته من هذا الواقع على التحديد: الناس البسطاء الذين نعيش بينهم ، كما أنه لا يرى الهيئة الاجتماعيـة إلا ماء راكدا آسنا ، وتصويرها يعنى عنده كشف معايبها بغية إصلاحها . ويعقب على هذه المقدمة العامة بطرح سؤال عن مدى مسئولية المرأة عن خطيئتها ، ولعله فى ذلك يحاول إيجاد وصلة بين موضوع المقدمة وروايته ذاتها ، ويأخذ على الناس إلصاقهم التهمة بالمرأة وحدها . ثم يلخص رواية البعث ويستنتج منها إجابة تولستوى عن السؤال ، ويراه قد جعل المرأة مسئولة مسئولية المشارك للمجتمع فيما يدفعها إليه ، ويتخذ لطفى جمعة لنفسه موقفا خاصا مخالفا ، إذ يجعل التبعة كاملة على الرجل ، لأنه الأقدر ولأنه المشرع والمتحكم ، فهو الجانى الحقيقى وإن ظهر عادة فى صورة المجنى عليه ، وهكذا سنجد من روايته برهانا على دعواه .

وتأتى رواية «عذراء دنشواى» بعد «فى وادى الهموم» ببضعة أعوام ، فلا

تعكس مقدمتها مثل هذا الوعى الذى أظهره لطفى جمعة؛ إذ ينصب اهتمام كاتبها على صعوبة الموضوع لوجهه السياسى، لكنه يذكر أن فظاعة الحادث — حادث دنشواى — حرك نفسه « لوضع رواية تكون تاريخاً لهذه الحادثة » ، ويدافع عن كتابة الحـــــوار بالعامية قائلا : إنه تعمد وضعه باللغة العامية الريفية لتكون أوقع فى النفس ، وعبارة (طبق الأصل) لحادثة سكان القرى . وفيما عدا التزام الصدق الساذج أو المباشر لوقائع الحادث ودفاعه عن استعمال اللغة على ماهى عليه عند الناس ، لانجد ظلا لدعوة لطفى جمعة فى وضوحها ، لكنها قد تكون مسئولة عن الموقف النقدى الذى وقفه المويلحى من المجتمع وإظهار معايبه ، وما تبعه من موقف مشابه لحافظ ابراهيم . ونضع الرأى فى صورة الشك إذ لا يقوم على هذه الصلة دليل ، وإن كان لطفى جمعة ليس ممن يجهل مكانه إذا كتب ، ولا بد أن يكون قد تناهى خبره — إن لم تكن روايته قرئت — إلى هذا أو ذاك من الكتاب . ولكن دعوته — على أى حال — لم تخلق وعياً بالمذهب ، بل الأكثر من ذلك أنه عاد إلى البحث عن العبارة الرائقة والتهويم الشعرى اليائس فى « ليالى الروح الحائر » التى صدرت سنة ١٩١٢ ، ولم يبق بعد مقدمته فى ميدان الدعوة إلى الواقعية غير فرح أنطون وصديقه نقولا حداد ، إذ راح الأول يدرس — على حد تعبير لويس شيخو اليسوعى — تآليف الكتبة المتطرفين فى آرائهم الدينية والشيوعية من فرنسويين وروسيين وجرمانيين كرينان وكارل ماركس وتولستوى ونيتشه ، فمشت أفكارهم فى دماغه فصار يجاريهم فى كتابته[1] ، وعلى الرغم من شهرة فرح أنطون كمقدم للفكر الغربى فإنه لم يكن يلتزم منهجاً بعينه ، فقد ترجم للأضداد فى الفكر والاتجاه المذهبى[2] . أما نقولا حداد فإن الصحافة غلبته على أمره ،

---

(١) لويس شيخو اليسوعى : تاريخ الآداب العربية ص ١٢

(٢) عن نشاطه فى الترجمة انظر : القصة فى الأدب العربى الحديث ص ٢٣ وما بعدها .

وإن كان قد ألف كتاباً عن (علم الاجتماع) وآخر عن (هندسة الكون بحسب ناموس النسبية) . وثالث الثلاثة : شبلى شميل ، وهو متقدم عليهم زمناً لكنه لم يهتم بالدراسات الأدبية بل نقد الشعر ورفضه لأنه يقوم على الخيال ويبعد عن الحقيقة، واتجه جهده كله إلى عرض نظرية التطور التى ألف عنها كتاب « فلسفة النشوء والارتقاء » سنة ١٩١٠ . إذا كانت هذه الأفكار قد مهدت للواقعية فى الغرب فإنه من الجائز أن تكون عاملا مساعداً لظهورها فى مصر ، ونشك فى ذلك شكا كبيراً ، لأن هذا الرعيل فضلا عن غربته عن البيئة ، لم يكن فى أدباء العصر معدودين بحيث يؤثر بفكره من خلال إرضاء البيئة بالصورة أو الأسلوب المرضى عندها ، هذا فضلا عن أن علاقتهم بمصر كانت قلقة متقطعة ، فهم من مواليد لبنان، وربما قضوا فيه صدر صباهم ، ثم كانت حياتهم بعد ذلك مقسمة بين مصر والمهجر الأمريكى . وهذا التنقل لا شك يبعد بهم عن الإدراك الحسن للبيئة ويحد من تأثيرهم من ثم فيها ، بالإضافة إلى أن البيئة نفسها لم تكن على استعداد لتقبل طفراتهم الفكرية ونهجهم العلمى الحاد .

وقد قامت هذه الجهود المبذولة فى سبيل رواية واقعية ، أو حقيقية ، بدور الخمائر ، تصنع تأثيرها الهادىء إلى أن تصادف تربة صالحة فتنشط على أوسع نطاق. وقد شارك التطور السياسى والثقافى الذى شهدته مصر فى العقد الثانى من هذا القرن فى تأكيد وجود الطبقة المتوسطة، فالجمعية التشريعية والجامعة الأهلية من أهم معالم المرحلة، والمثقف الحديث أصبح يحاول مباشرة التأثير فى المجتمع، ولم يعد يلتمس فتح الأبواب بيد أمير أو وزير ، وفتحى زغلول ليس مثلا نادراً فى هذا الباب ، فقد ترجم كتابى روح الاجتماع وسر تطور الأمم وهما لجوستاف لابون ، وقد استعملت كلمة (تطور) لأول مرة فى العربية مقابل كلمة Evolution وردد

هيكل فى روايته آراء سبنسر فى التربيـــة . وجاءت الحرب فازداد الضغط مما يشير إلى ضرورة الانفجار أو الانسحاق ، وكانت الحرب بقسوتها ذات وجه إيجابى فى إحياء الشخصية المصرية ، إذ نشطت الصناعة المحلية ، لتغطى احتياجات الاستهلاك المحلى بعد انقطاع السفن التجارية ، وكذلك نشط رأس المال الوطنى فى مجال الاستثمار ليملأ فراغ من رحل من أبناء الدول المحاربة ، كما سقط على الفور ذلك السياج الذى نخره السوس ، أى الارتباط بدولة الخلافة ، إذسقطت بين عشية وضحاها لا تملك عن نفسها دفاعاً ، وسقط معها قناع الوهم والتعاظم الكاذب فى نفوس المتمصرين من أبنائها .

وخير من يصور لنا مرحلة التأهب للثورة وميلاد الشخصية المصرية ، وكيف أثر إيجابياً فى ميلاد قصة مصرية هو محمود تيمور الذى يقرر أن « نصيب الأدب من ذلك الصراع الفكرى أن اتجه الناشئة من المتأدبين إلى الاستجابة لتلك الدعوة التجديدية ، التى تنادى بخلق أدب مصرى يعبر عن مشاعر مصرية وخصائص مصرية ، فى إطار قصصى على الأسس الفنية التى استقرت تجاربها فى أدب الغرب . ولما اتقدت ثورة مصر الوطنية سنة ١٩١٩ وتجلى الطابع المصرى متألقاً فى مختلف مناحى الحياة ، شرع أدب القصة الفنية الحديثة يستجيب لذلك الطابع ، فيتناول بالوصف والتصوير والتحليل تلك الشخصيات الشعبية الأصيلة التى صنعت الثورة وظهرت بظهورها واستمدت منها وجودها واستردت بها اعتبارها ، فكما كانت تلك الشخصيات الوطنية من مجموع الأمة هى مصدر السلطات فى التشريع ، كانت هى أيضاً مصدر السلطات فيما يتنـاوله الأديب القصصى من موضوعات وصور ، ولهذا اتسم الأدب القصصى فى تلك الفترة بالصبغة المحلية الواضحة المغرقـة فى الوضوح . فكان القصاص أحرص ما يكون على تلك الصبغة التى تبرز أظهر السمات والمعالم فى المجتمع

المصرى . متلمسا كل مايعينه على بلوغ تلك الغاية ، من نحو اختيار الأسماء المصرية الشائعة والأماكن المصرية المتعارفة ، وما يدور فى الحياة المصرية من طرائف العادات والتقاليد والأوضاع[1] . . . حتى أغانينا الشعبية غلبت عليها هذه الصبغة ، ورأينا أنفسنا نتجه نحو الواقع ، فأصبحنا عمليين بعد أن كنا شعراء خياليين، وشاع المسرح المحلى وبخاصة الهزلى منه ، وانتشر الاقتباس وبدأ الابتكار ، على حين تضاءلت الترجمة . فى هذا الجو كتب محمد تيمور أقاصيصه: « ماتراه العيون » وقد نحا فيها نحو المذهب الواقعى ، وصور فيها مناظر مختلفة من بيئتنا المصرية وأشخاصها[2] . . . ومن الناحية الاجتماعية تحقق انقلاب قاسم أمين ، الذى قدر له عشرات السنين يتم فى أعوام لاتتجاوز عدد أصابع اليد[3] .

وتسللت الدعوة إلى التزام الواقع إلى مختلف مجالات النشاط الفكرى ، حتى نادى بها « العقاد » فى نظرته إلى الشعر ، فرفض الإحالة وهى عنده فساد المعنى وهى ضروب ، فمنها الاعتساف والشطط ، ومنها المبالغة ومخالفة الحقائق ، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول أو قلة جدواه وخلو مغزاه[4] . ويمنحنا لويس شيخو اليسوعى وجها آخر للصورة فيشير إلى كثرة الروايات المترجمة ، لكنها لا تروقه بمقياســـه الخاص ، فما يترجم من الروايات « القليلة الجدوى الشائنة للآداب » ، كما يعلن ظهور حركة النقد ممثلة فى العقاد و زكى مبارك و أبى شادى و حسن صالح و الجداوى و الأب أنستاس الكرملى و قسطاكى

---

(١) الآداب البروتية : من حديث له ، سبتمبر سنة ١٩٦٠ .
(٢) شفاء الروح ص ١٤ .
(٣) السابق ص ١٤ .
(٤) الديوان جـ ٢ ص ٥٤ .

الحمصى . ولا يفوته أن يرصد ظاهرة اجتماعية أدبية ترتبت على موقف المرأة من الثورة ، فقد اتسع فن الكتابة بين الأوانس وربات الخدور ، وخرجن للمحاضرة وأسرعن للنشر . ويجمع إلى ذلك بعض ما لا يروقه فى تعليقه على الفترة (١٩٠٨ — ١٩٢٦) ، وهى الفترة التى شهدت النشاط الملتهب لدعاة العصرية المصرية ، فيقول : وأول آفة على لغتنا الإكثار من الدخيل ولا سيما إذا لم يكن صورة يأنس بها اللسان العربى . . . وكذلك التعابير الأجنبية . . . كذلك اللهجات العامية أخذت تسطو على اللغة البليغة فتمسخ صورتها البهية . . . وأخذ غيرهم يتصرفون أيضا بالبحور الشعرية تصرفا زائداً نزع عنهـــا رونقها ومسحة جمالها[1].

ولا يعنينا موقف اليسوعى من التجديد أو حكمه عليه ، إذ موقفه محافظ بالضرورة ، ولكن يعنينا رصده لمناحى التجديد ومجالاته ، وهى شاملة لمضمون الأدب وصورته ، ولعله فى تلميحه إلى اللغـــة العامية ومزاحمتها للفصحى يشير إلى المسرح الهزلى الذى بدأ إبان الحرب ، وازدهر فى ظل أزمتها وما تخلف فى النفس من مشاعر التمزق والهروب، فقد اتخذ هذا المسرح العامية لغة له، وهو محق فى ذلك إلى حد كبير . ونحن نصرف مثل هذه العبارة إلى المسرح على الخصوص؛ لأن العامية كانت قد تسللت إلى الرواية منذ « عذراء دنشواى » ثم «زينب» أى قبل الحرب بسنوات ، وكانت نتيجة وهى فنى ذاتى أكثر منها وليدة تطور اجتماعي أو أزمة عارضة . وعبارة اليسوعى دعوة إلى مؤرخى حركة التجديد الشعرى — وبخاصة فى مجال الشكل — فقد ربط بين أزمة الحرب ومحاولة الخروج على الأوزان التقليدية .

---

(١) لويس شيخو اليسوعى : تاريخ الآداب العربية ص ٩٣ ، ٩٤ .

ويعطى تيمور القصة اهتماما خاصا ، لأنه ألصق بالفن القصصى بالذات : وهناك فى ركن خاص تلاقت ندوة من شباب العصر فى طليعتهم أحمد خيرى سعيد ومحمود طاهر لاشين وحسين فوزى وإبراهيم المصرى وزكى طليمات وحسن محمود ويحيى حقى ومحمود عزمى ومحمود تيمور ، وكان الشغل الشاغل لهذه الندوة أن توجد القصة المصرية فى الأدب الحديث . . . فأصدر أحمد خيرى سعيد مجلة « الفجر لسان حال تلك الدعوة الأدبية، التى كانت وقتئذ شعاعة تائهة فى أفق يكسو الضباب[1].

هذه هى مصر إذا فى أعقاب الحرب ، تخرج منهكة الجسد بما استنزفت تلك الحرب من دماء أبنائها ومن تسخير مواردها فى خدمة الدولة المحتلة ، ولكنها برغم ذلك قوية الروح ، تستجمع قدراتها المبعثرة وتتأهب لكى تفرض وجودها المستقل فى مجالات السياسة والاقتصاد والفكر والفن . لايعوقها عن ذلك تلك الجراح المميتة التى أصيبت بها من الحرب أو من قبل الحرب ، كما لا يعوقها عن ذلك تلك العقبة النفسية المفسدة للرؤية ، المضللة فى الحكم ، المثيرة حتما فى حالى القبول أو الرفض ، ونعنى بها تجربة مصر مع الغرب ، وهى تجربة ذات وجهين ، أطل منهما الوجه الكالح أولا ممثلا فى الحملة الفرنسية المناقضة لكل مواضعات البيئة وعقائدها ، ولقد تكرر إطلال هذا الوجه الكالح تحت أقنعة شتى بين فرنسية وإنجليزية .

التجربة الغربية شديدة المرارة ، أو هى بدأت بالمرارة ، وما جاء من أنوار التحضر وعوامل التقدم جاء متأخراً ، وجاء فى ضباب الشك وسوء الظن وتوقع الخيبة . وقد تحرك جيل الإصلاح الأول للتوفيق بين حضارة غاربة وحضارة مقبلة مزدهرة ، ولكن الجيل الذى دعا إلى محاربة الاستعمار سنة ١٩١٩ وأعلن

---

(١) دراسات فى القصة والمسرح ص ٥٣.

اعتزازه بالشخصية المصرية ، ورفع شعار المصرية سبيلا للحياة وأسلوبا فى الفكر والفن ، هذا الجيل نفسه هو الذى رفض محاولات التلفيق ، وأعلن أن منهجه الحضارى فى مجال الفن مناقض بالضرورة لمناهج السلف من حيث الغاية والأسلوب، وأنه بسبب من ذلك يفتح نوافذه على الغرب يستلهمه ويستهديه ، متمكناً بعمق من التفرقة بين الغرب الذى يمثله دزرائيلى وكرومروجورست وأشباههم ، والغرب الذى يمثله دكنز وثاكرى وبلزاك وموباسان وبرنارد شو وغيرهم .

ومن طريف المقارنات أن نضع حيال هذه الصورة الناصعة لمصر فى أعقاب الحرب الأولى ، صورة أخرى للدولة الغالبة المنتصرة التى خرجت من الحرب شامخة مزهوة ، كما تبدو فى أدبها ، سنجد الصورة كاملة عند « ج . س . فريزر» الذى يقول عن الفترة ذاتها بالنسبة لأوربا بعامة وانجلترا بخاصة : « يستطيع المرء أن يفكر فى العشرينيات (من هذا القرن) كفترة كان الشعب البريطانى فى أثنائها يفيق من صدمة الحرب العالمية الأولى ، ويأمل — وهو يائس — أن ترجع الأمور إلى حالتها الطبيعية كما كانت قبلا من راحة مادية وأخلاقية . وقد رمز مستر بولدوين ، الذى أصبح رئيس وزراء فى منتصف هذه الفترة ، رمز بغليونه إلى مظهر الفلاح القح فى كراهيته للخارج،وموقفه تجاه العمل ، ودعوته إلى موظف قديم طيب ، ومدحه روايات مارى ويب التى تعكس الملامح الإقليمية وإن تكن أقل نضجاً من الناحية الفنية ، ورغبته القومية العميقة فى أن يعود إلى الأسس القديمة ، ولكن كان من المستحيل أن نعود القهقرى ؛ لأن الحرب كانت قد تركت ندبة عميقة فى التفكير بالنسبة للجندى المحارب مثل ساسون وجريفز ، بينما بدت السياسة والمشاكل الإيرلندية ، ومشاكل قصر فرساى والاضطراب العام ، والجليد الذى ظهر فى نهاية هذه

الفترة ، بدت بالنسبة للمثقفين فى صورة ضارية لا أمل منها ، فبحثوا عن مجالات أخرى لإشباع متع الحياة الخاصة ، وعلى المستوى الشعبى أدى إلى اعتبار اللذة غاية الحياة ... وشاع التشاؤم فى المسرحيات . . . وأصبح اللغو حول (الحرية) يعنى فى الأكثر حرية السلوك الجنسى ... ولقد سخر من ثقافة الشباب هذا الكاتب وندهام لويس فى روايته « قرود الله » وفى مقالاته الحيوية عن مصير الشباب التى رأى خلفها دلائل عدم النضج ، وأنها تشجع الاهتمامات الساذجة ، من أجل غايات ذاتية ... ولقد وصفت الحرب الكبرى فى روايات ومسرحيات العشرينيات كعذر لتصرفات الشباب الغير الأخلاقية والعصبية ، ولقد كان عذراً مقنعاً جداً[1] . ونؤكد أننا أبعد ما نكون عن تجاهل الظروف القاسية التى دفعت بالشباب والشعب البريطانى إلى طريق التخفف من تقاليده وأخلاقياته الصارمة ، وكذلك لانعقد المقارنة على إطلاقها مع اختلاف نوعية الضغوط ، ولكننا نشير إلى مايدل عليه التطور العام ، أو رد الفعل الذى أعقب الحرب ، وقد اكتوى بها الشعبان كل بطريقة تلائم دوره فى المعركة الضارية التى استمرت أربعة أعوام .

ولا نشك فى أن الطليعة المثقفة من دعاة العصرية والمصرية كانوا يتابعون أخبار الدول الأوربية من صحافتها ، وأنهم مع ذلك طرحوا جانباً هذا العبث الذى استشرى عقب الحرب ، وبحثوا عن الأصلاء وراموا تقليدهم والامتياز عليهم بعدم الخضوع كلياً لهم .

وقبل أن نمضى فى استخلاص حدود الدعوة إلى الواقعية وسماتها الخاصة

---

(1) The Modern Writer and his World, P: 113, 114.

عقب الحرب ، نعود إلى تلك الفقرة التى روى فيها محمود تيمور ظروف ميلاد الدعوة إلى أدب عصرى ذى طابع مصرى خالص ، فلا نراه يشير إلى الواقعية المذهبية إشارة صريحة ، ويظهر أنه يتحدث عن ميلاد القصة الفنية بصفة عامة واقعية كانت أم غير واقعية . ولكن نظرة مدققة ستدل على أن هذا الجيل الذى دعا إلى أدب عصرى مصرى، يمثل فى الوقت نفسه الدعوة الأولى إلى واقعية صريحة. وهذا الاستنتاج يأتى من اتجاهين ؛ فالقصة الفنية ترتبط — بالدرجة الأولى — بالواقعية ، دون أن يترتب على ذلك بالطبع أن تكون كل قصة فنية معدودة فى الواقعية ، وتيمور نفسه فى مكان آخر ، يربط بين الفنية والواقعية (فن القصص ص ٤٤) ، وإلقاء نظرة سريعة على تاريخ الرواية الإنجليزية ستكشف لنا عن مثل هذا الارتباط ممثلا فى الحركة الواقعية الأولى التى بدأها ريتشاردسون فى روايته « باميلا » وفيلدنج فى « توم جونز » ودانيال ديفو فى « روبنسون كروزو » ، تلك هى الروايات الأولى التى أعلنت ميلاد الرواية الفنية الواقعية بالمعنى العام — لا المذهبى — فى تصويرها للحياة اليومية، واحتفائها بالتفصيل الدقيقة، واختيارها الشخصيات من عامة الناس، وتجنبها منطق المغامرة وإحلال التصوير والتحليل مكانه[1] .

وإذا عبر تيمور عن ميلاد الرواية الفنية بأنه كان استجابة لقواعد فنية يحصرها فى الاهتمام بالوصف والتصوير والتحليل واختيار شخصيات شعبية أصيلة من تلك التى صنعت الثورة وظهرت بظهورها، واستمدت منها وجودها

---

(١) انظر فى تفاصيل ذلك الفصول الثلاثة عن الروايات الثلاث المذكورة من : The Rise of the Novel. وانظر أيضاً القسم الاول لهذه الدراسة .

واستردت بها اعتبارها ، ويحدد جهد الروائى بإبراز الصبغة المحلية « التى تبرز أظهر السمات والمعالم فى المجتمع المصرى » فإن تيمور بذلك يصور جواً إن لم يكن هو الواقعية فى أخص دعواتها وأسسها فإنه ليس منها ببعيد . و تيمور نفسه — فى مكان آخر — يقرر أن الحركة كانت تتجه نحو الواقع ، وأنهم أصبحوا عمليين بعد أن كانوا شعراء خياليين «وفى هــــذا الجو كتب محمد تيمور أقاصيصه : ما تراه العيون ، وقد نحا فيها نحو المذهب الواقعى[1] .

أما الاتجاه الآخر الذى نعتمد عليه فى استنتاج الترابط بين الفنية والواقعية فى سنوات الميلاد بالنسبة للقصة بعامة ، فنستمده من أسماء الروائيين الذين اختارهم هؤلاء الرواد كمثل عليا لهم ، أوصاروا محل إعجابهم . يذكر محمود تيمور أن أخاه قد هـداه إلى حديث عيسى بن هشام و زينب ، ويذكر أنه حين قرأهما وجد فيهما لوناً يختلف عن اللون الرمزى الرومانسى الذى كان غارقاً فيه ، لوناً واقعياً يهبط بالقارىء من سماء الخيال العليـا حيث يعيش الناس كالملائـكة فوق الضباب ، إلى الأرض التى نحيا عليها حيث نرى الناس بشراً مثلنا على فطرتهم التى خلقوا عليها[2] . فهو يجنح نحو الواقعية فى الاختيار فى حدود النتاج المحلى . أما حين فتح له نافذة الأدب العالمى فقـد «امتدح لى شقيقى غـير مرة موباسان الـكاتب الأقصوصى الفرنسى ، فبدأت أطالعه وما كدت أقرأ له مجموعة حتى فتنت به ، ثم انتقلت بعد ذلك إلى القصص الروسى وقرأت لتشيخوف وتورجنيف ومن ماثلهما[3] » .

---

(١) شفاء الروح ص ١٤ .
(٢) السابق ص ١٦ .
(٣) السابق ص ١٣ .

ويلقى يحيى حقى نظرة أكثر تدقيقاً وشمولا فى تتبعه لتأثرات أعضاء المدرسة الحديثة ، فهم عنده قد مروا فى مرحلتين « الأولى : مرحلة اتصال ذهنى بالأدب الفرنسى والإنجليزى ، ثم انتقلوا منها إلى مرحلة أخرى يسميها مرحلة الغذاء الروحى ، التى حركت نفوسهم وألهبت عواطفهم ودفعتهم للكتابة بحرارة الشباب ، وانتقلوا إلى هذه المرحلة الثانية حينما قرأوا الأدب الروسى: «فهذا أدب يتحدث بحرارة وانفعال شديد عن الاعتراف والنزعة إلى التطهير والعزاء ، والبكاء على مآسى الحياة ، والإيمان بالقدر والثورة عليه فى وقت واحد يحدثهم عن الصلاة والتراتيل وعن الخمر والبغاء والجريمة والعقاب والقديسين والشياطين، الشيطان نفسه بطل... الفلاح الساذج بطل . . والتلميذ الفقير الجائع بطل .. بل دهشوا حين رأوا هذا الأدب — إلى جانب حفاوتة بدراسة النفس البشرية والمشاكل الاجتماعية — ليس بأقل حفاوة فى وصف الطبيعة ومشاهدها والتغنى بجمالها . كل هذه أجواء توافق مزاج الشباب الشرقى الملتهب بالعاطفة المحروم من الحب . لذلك لا أكون بعيداً عن الحق إذا أرجعت إلى الأدب الروسى الفضل الأكبر فى إنتاج أعضاء المدرسة الحديثة ، وتكون القصة بذلك قد مرت من التأثر بالأدب الفرنسى على يد هيكل إلى التأثر بالأدب الروسى على يد هذه المدرسة الحديثة [1] » .

وجدير بالتأمل ما يلاحظ على يحيى حقى نفسه فى « اعترافه » بخط تأثره بالرواية الأوربية . فهذا الخط يسير فى اتجاه معاكس لطريق السير العام للفن القصصى عند رواد المدرسة الحديثة — وهو أحدهم — إذ يذكر أنه فى مطلع شبابه وجد غذاءه الروحى فى الأدب الروسى، ثم انتقل عنه إلى الأدب الإنجليزى

---

(١) فجر القصة المصرية ص ٨٠ — ٨١ — ٨٢.

« حيث يعلو فى ظنى الفكر على العاطفة » ثم يميل عنه إلى الأدب الفرنسى « حيث وجدت اتزاناً محموداً بين العقل والروح » ومن ثم تعرف على بلزاك و بول فاليرى ومن قبله موباسان « وعاشرت أناتول فرانس زمناً طويلا ». [1] ولا يعنينا كثيراً تعليل هذا التضاد بين الجماعة وفرد منها، ومحاولة التوفيق ممكنة على أى حال إذا اعتبرنا الخبرة المدرسية بالأدب الإنجليزى أو الفرنسى مجرد بداية لا تنهض إلى مستوى الاتجاه أو التأثير العميق. ويعنينا هنا هذه الأعلام التى تداولت الجماعة أسماءها ، وهم قسمة غير متساوية للواقعية فيها النصيب الأوفى ، وتنهض الرومانسية إلى جانب الرمزية ، ولا يخطىء النظر بقايا من الكلاسيكية . وهذا التجاور للاتجاهات المذهبية ، الذى لا يرقى إلى درجة التجاذب ، هو ما عبر عنه يحيى حقى بقوله : «إننا كنا فى أغلب الأمر هواة» ، ومع الهواية الاجتهاد الشخصى والاستسلام للمصادفة فى الاهتداء إلى القدوة الأثيرة بين كتاب الغرب.

وقد حرصنا على القول بأن الحركة الأدبية عندنا كانت تسيرها الاجتهادات الشخصية والوعى الفردى أكثر مما يدفعها الوعى الجماعى والاستناد إلى خط فلسفى أو موقف فكرى فى مستوى العقيدة ، وقد سبق أن عللنا انعدام إثمار دعوة محمد لطفى جمعة إلى الواقعية بهذا التعليل ، وهو عدم استناد حركته إلى وعى عام من المجتمع أو البيئة الفكرية . ونعلل بذلك هنا لهذه الاتجاهات المختلطة إلى درجة التنافر التى تعلق بها جيل الرواد . إنه جيل الفتح ، يفتح كل ما يصادفه من أبواب المعرفة الإنسانية فى مجال القص ، دون أن يتوقف كثيراً عند قيمة وراء هذا الباب أو مدى توافقه مع ضرورات البيئة ، يدفعه إلى هذا

---

(١) من حوار معه : الآداب البيروتية يوليو سنة ١٩٦٠ .

الموقف ويعينه عليه تلك الدهشة الناتجة من موقف « التجربة الأولى » لهذا الجيل حيال الفن الروائى كشكل جديد من أشكال الأدب مثير للدهشة . كان هذا الجيل فى تكامله موسوعيا حيال البحث عن الرواية الجيدة . ولا نعنى بذلك أنه لم يكن وراءه دافع نفسى أو فكرى يجعله يميز بين اتجاه واتجاه مخالف ، أو بين مضمون إيجابى وآخر سلبى مثلا ، وإنما نعنى أنه فى تشوقه قد رفض التمذهب ، وأقبل على كل ما جادت به إمكانياته ، وحاول أن يجد بين هذا الخليط نفسه وصبغة أمته العامة .

وهناك صعوبة لا يمكن إغفالها فى تحديد الاتجاهات الدقيقة لتلك المرحلة المختلطة ، تنجم هذه الصعوبة من ندرة حديث هؤلاء الرواد عن النظريات ، فقد كانوا — على ما عرفنا — لا يهتمون بالحركات النقدية فى الخارج ، ولم تواكب نهضتهم الفنية المبدعة نهضة أخرى نقدية من الداخل . وإذا كتب بعضهم مقدمة لروايته أو لمجموعة قصص قصيرة غلبه الحياء عن الكلام حول ماهية الفن ، أو موقفه من أساليب التعبير ، أو منابع فنه القصصى .

ولكننا سنعثر أيضاً على إشارات دالة — وإن كانت سريعة — يعنينا منها أنها صريحة فى الإعلان عن منهج فريق من هذا الرعيل الأول . من ذلك تلك المقارنة الموجزة التى أجراها يحيى حقى فى حدود وصف الريف بين هيكل و طاهر لاشين ، لنرى « كيف تحولت القصة إلى المذهب الواقعى[1] » .
وعن الكاتب الأخير سنجد فى مقدمة مجموعته القصصية : « النقاب الطائر » دلالات متنوعة عن هذه المرحلة من الدعوة إلى الواقعية . وصاحب المقدمة هو الدكتور حسين فوزى ، وهو من الرواد أيضاً . يقول محاولا تعليل انصراف

(١) فجر القصة المصرية ص ٩٩ .

النقاد — ولا نما — عن متابعة إنتاج لاشين فى مجموعتيه السابقتين : « سخرية الناى » و « يحكى أن » : « فإذا كان القصصى من نوع طاهر لاشين ، أدبه صورة حية للطبقة الوسطى والدنيا ، يصاحبك إلى حى بولاق ... و ... إذا كان الكاتب حريصاً على إظهار مثل هذه الصور ، فقلما يعنى أهل الحذلقة بأدبه . وربما ذهب غلاة (مصر قطعة من أوربا) إلى اعتبار هذا الأدب فضيحة يجب إخفاؤها عن عيون ضيوفنا (اقرأ أسيادنا) الأجانب ، كما تمنع الجنازات الشعبية والزفف البلدية من المرور أمام شرفات الفنادق الأنيقة . ولست أزعم بأن أدب طاهر لاشين اقتصر على تصوير نوع خاص من حياتنا ، أو أنه يقصد إلى هذا التصوير بعينه ، وإنما أشفقت أن يكون هذا الأدب الواقعى — مع اتجاه دائماً نحو الإغراق الكاريكاتورى — قد صرف أعين النقاد عن ناحيته الإنسانية ، فلم يروا فيه إلا نوعاً من الأدب المحلى يأخذ من الحياة الشعبية بمظاهرها [٥] » .

وفى مقدمة يحيى حقى لمجموعة لاشين : « سخرية الناى » يراها تنطق بالتملص من النزعة الرومانسية إلى النزعة الواقعية . وكان قد سبقه الدكتور منصور فهمى ، الذى قدم المجموعة إبان ظهورها سنة ١٩٢٦ فذكر أن كثيراً من قصص « لاشين » تذكره ببعض ما كتب مكسيم جوركى ، فى روحه وأسلوبه .

ما أظننا فى شك الآن من ارتباط الواقعية بميلاد القصة الفنية فى أدبنا ، وأن الرواد الذين شهدوا ميلاد القصة الفنية وأعلنوه ، هم أنفسهم الذين وضعوا بذور الاتجاه الواقعى فى فننا القصصى وحددوا معالمه . وبصورة عامة تختلف هذا المعالم عن الواقعية المذهبية كما ظهرت فى الغرب ، وفى حدود

(١) من مقدمة : النقاب الطائر ص ١٠ .

دعوات فلاسفتها ، فكتابنا يكتفون بإبراز الصبغة المحلية فى الشخصيات والمكان أولا ثم فى اختيار الحدث بعد ذلك ، ويجنحون إلى التصوير والتحليل ، ويحرصون على مزج التجربة الذاتية بالمعنى الاجتماعى ، حتى تستحيل القصة فى أيديهم إلى صورة من المجتمع ، أو علامة عليه . ويمتازون بهذا فى مجال التناول الفنى وأسلوبه كما يمتازون بتفضيل القصة القصيرة على الرواية من حيث الشكل . مما سنعرض له فيما بعد بشىء من التفصيل .

مقدمة عيسى عبيد والمذهبية

وتعتبر مقدمة عيسى عبيد لمجموعته القصصية : « إحسان هانم » التى ظهرت سنة ١٩٢١ وثيقة هامة تدل على مدى وضوح الواقعية المذهبية فى أذهان بعض الكتاب ، ومدى تقبل البيئة لهذا المفهوم فى مجال الرواية . وقد أتبع عيسى عبيد مجوعته برواية صغيرة سماها « ثريا » نشرت فى العام نفسه ، وكتب لها مقدمة أيضاً ، ولم يضف إلى مذهبه الذى شرحه سابقاً شيئاً جديداً .

وسنتوقف الآن مع مقدمته الضافية ، التى وضعها بين يدى « إحسان هانم » ؛ لنرى موقفه من دعوات عصره . لا يفوته ــ فى مقدمة المقدمة ــ أن يشير إلى احتفاء البيئة المصرية بالفن المسرحى ــ أو المرسحى ــ وتقديمه على الفن القصصى ، بعكس ما تم فى فرنسا ــ ولا يقول الغرب بعامة ــ « فإن بلزاك وفلوبير وجونكور وزولا ودوديه كانوا يضعون الروايات القصصية المأخوذة عن صورة الحياة ، المبنية على الملاحظات الدقيقة ، والتحليلات الصادقة ، والنظرات العلمية » . مثله العليا كلها فرنسية ، واقعية طبيعية ، روائية ، وإن ذكرت فى مقدمة قصص قصيرة ، منهجها واضح له بقدر إمكانياته الخاصة ، المستمدة من بيئته : الالتزام بالحياة فى استمداد الصور ، وقيام المنهج الروائى على الملاحظة الدقيقة ،

والتحليل الصادق وانتهاج الحيدة العلمية ، لا يشير إلى دوافع التشاؤم ،أوالاهتمام بالعناصر المنحرفة غير السوية ، ولكنه سيعود إلى إبرازقيمة الوراثة . وهو يعلل تقدم المسرح على الرواية بأن الأول أكثر إثماراً من الناحيتين المادية والأدبية، وبأنه لا يتأثر بظروف الحرب التى جعلت الحصول على الورق صعباً ، « على أن هناك عوامل أخرى ترجع إلى مزاج الكاتب المصرى ونفسيته تجعلنا لا نجازف بكثير من الأمل فى ارتقاء هذا النوع عندنا بالسرعة المبتغاة ، لأن حرارة الطقس قد أنمت فى الكاتب المصرى حاسة الخيال إلى درجة مدهشة ، فأصبح هذا الخيال ظاهراً أثره السيء فى كل رواية مصرية بتجنبه تصوير الحياة الحقيقية[1] ، ثم إن التقاليد الشرقية المقيدة ، قضت تقريباً على الاختلاط الجنسى ، وأضعفت من أزماته النفسانية الشديدة . فمن جهة يكاد يجهل هذه الأزمات وما تحدثه فى النفس البشرية من التطوير الخلقى ، فيعجز بطبيعة الحال عن تصويرها فى أشخاصه، ومن جهة أخرى فهو لم يتدرب بعد على الملاحظة والتحليل النفسى ، وهما ملكتان تنموان بالخبرة الشخصية الطويلة ، فإذا حاول وضع رواية لا يحسن أن يكون من عندياته ذاتية فردية لأشخاصه » ، ولا يقف انعكاس ضعف التجربة والخبرة بالحياة عند الكتاب على رسم الشخصيات، والعجز عن منحها حياة ذاتية تتحرك بفعلها داخلياً دون أن تكون معبرة عن المؤلف ، مستمدة وجودها من علاقتها به ، وإنما يمتد أيضاً إلى الوصف ، فمن جهل الكاتب بأصول الفن الحقيقى أنه لا يرضى بوصف الأشياء على ما تبدو عليه ؛ وإنما يصر على أن يخلع عليها جمالا

---

(١) ربما كان العكس هو الصحيح فى العلاقة بين الحرارة ونشاط المخيلة . ولعله يعنى — بشيء من الالتواء — أن الحرارة تدفع إلى الكسل العقلى وتجنب الجهد ، مما يدفع بالكاتب والقارىء إلى إيثار الفنون الرخيصة القائمة على التهويل والمبالغات .

ليس فيها ، ظناً منه أن صورتها الحقيقية ليست جميلة ، فيعتمد طبعاً على خياله، فيأتى لنا بوصف عقيم غامض ركيك ، إذا راجعناه فى مخيلتنا لا يتبقى منه شىء .

ويجعل عيسى عبيد إعلاءه للحقيقة وتعويله عليها بداية لهجوم شامل على النزعة الخيالية ، أو كما يسميها مذهب الوجدانيات (الأيديالسم) ، ويتهمها بعرقلة سير الأدب المصرى ، وينظر إليها على أنها عقبة صعبة الاجتياز ؛ لأن شعبنا لا يقبل التجديد بسهولة ، ويخلط بين القومية والعصبية ، ويؤثر الهروب على مواجهة الحقيقة .

ولكن عيسى عبيد ، بذكاء مكشوف ؛ يتوسل إلى هذا المعنى بعبارة جديرة بالتسجيل ، فقد ألبسها قفاز حرير اضطرته إليه ظروفه الخاصة : كوافد على مصر أولا ، ومنتم إلى أقلية دينية ثانيا ، يستشعر كثيراً من الحرج حين يهاجم الثقافة العربية التقليدية ، إنه يسجل العوائق فى سبيل مذهب الحقائق جاعلا أولها : « أن الشعب المصرى محافظ أخلاقى قبل كل شىء ، يعبد قيمه ويقدس ماصنعه الآباء ، متوهما أن ماوضعته أجداده العرب هو الحد النهائى للكمال الإنسانى الفنى الذى يجب أن نترسمه باحترام وإجلال . ولما كان الشعب المصرى متفائلا أخلاقياً يعتقد فى طهارة أخلاقه وبمتانة تقاليده الموروثة المقدسة ، فستؤلمه الحقيقة المرة الجافة القاسية ، ويهب فى وجه من يتصدى إلى تصويرها محتجا مستنكراً ؛ محاولا تكذيبها ليستبقى أحلامه اللذيذة » . إلا أنه يضيق باللغة الناعمة ، فيلح فى إصرار أن المستقبل فى صالح مذهب الحقائق أساس أدب الغد ، وأن « الثورة المنتظرة فى العالم الأدبى العصرى المصرى سترمى إلى القضاء على الأدب القديم الجامد المتشابه المبتذل » . ولكن حملته على التأثر بالأدب العربى القديم باسم العصرية المصرية لا تحول بينه وبين وضوح الرؤية وكمالها ، « فهناك نوع آخر

من الأدب غير مستقل ولا موسوم بطابع شخصيتنا لتأثره بنفوذ الأدب الأجنبى ، الذى اضطررنا إلى درسه لنتعلم منه أسرار الفن الصحيح الراقى ، ونأخذ عنه قواعده وقوانينه وأسلوبه » . ويشاركه أخوه شحاته عبيد فى التنديد بظهور الأثر الفكرى لكتاب الغرب فى روايات المعاصرين . ويتمثل ذلك عنده فى افتعالهم البادى باستخراجهم من كل حادثة درسا نفسيا يشرحونه ، أو نقطة علمية يستوفونها حقها[1] ، وأن يعتمدوا على حادثة غريبة عن أخلاقنا ، وقد لا تقع قط على مسرح الحياة المصرية ، وهو يرى أن ذلك قطع للصلة بين الرواية والحياة التى تعبر عنها ، وهذه الصلة هى سر الفن الحقيقى ، ومن هنا يرى أن التأثر يجب أن يتوقف عند الأصول الفنية للرواية .

ونستطيع أن نقول مطمئنين : إنه باستثناء بعض الأحكام النقدية السريعة التى تلحق هذا أو ذاك من أفراد المدرسة الحديثة بمثيله أو نموذجه من الكتاب الغربيين ، فإن أحدا لم يحمل ـ فى حماسته للتجديد ـ من مآخذه على المجددين تقليد كتاب الغرب تقليدا يذهب بذاتيتهم . ونترك جانبا مدى تحرر عيسى عبيد وأخيه مما رميا به الآخرين ، إذ أنهما لم يكونا بعيدين عن ذلك .

ولا تقف البيئة — بنزوعها إلى الخيال ، وسريان روح المحافظة — كعائق وحيد فى طريق انتصار مذهب الحقائق . فهناك عائقان آخران لا يفوت عيسى عبيد أن يشير إليهما . الأول : التجارب الجنسية التى تحظر البيئة التعرض إليها صراحة ، وكذلك الالفاظ ذات المغزى المكشوف[2] ويشاركه أخوه شحاته فى فكرته .

---

(١) مقدمة : درس مؤلم ، صفحة: «ب» .

(٢) احسان هانم : صفحة «س» .

وقد رجع عيسى إلى مشكلة التعبير عن التجارب الجنسية مرة أخرى فى مقدمة « ثريا » ، وسياق حديثه يدل على أنه هوجم وعوتب لخروجه على الصور البريئة الطاهرة ، التى تبعث فى النفس الشوق إلى الفضائل . وهو يمضى فى تمسكه بأصول الفن ؛ إذ يرى أن واجب الكاتب الفنان هو تصوير الفن من حيث مطابقته للطبيعة ، لأن الفن يجب أن يكون مستقلا ومحررا من كل قيد ، والفن لا يكون فقط فى تصوير الجمال والكمال ، بل قد يكون أحيانا كثيرة فى تصوير عيوب الطبيعة ونقائص المجتمع البشرى[1] . أما العائق الثانى فيتمثل فى لغة التعبير ، وإن كان يخص بالمشكلة لغة الحوار ، أو ما يعبر هو عنه بالمحاورات الثنائية ، ويذكر أنها اجهدت فكره ، لأن الفرق عظيم جدا بين اللغة التى نكتب بها واللغة التى نتكلمها ؛ «فإن استعملنا الأولى ظهرت متكلفة متنافرة شاذة بعيدة عن الفن الذى يتطلب المسحة الحقيقية والدقة فى تصوير الألوان المحلية ، وإن استعملنا الثانية قضينا على اللغة العربية ، وحكمنا بإخراج النوع القصصى أو المرسحى من آدابنا ، ونحن نريد أن يكون هذا النوع من أقوى وأعظم أركان الآداب المصرية » . وقبل أن يدلى برأيه يذكر محاولة صديقه المأسوف عليه « محمد بك تيمور » الثورى الفنى ، الذى ارتأى بعد إمعان التفكير وجوب وضع الروايات القصصية المرسحية باللغة العامية ، ويذكر أنه لا يوافق على هذه الفكرة ، ويصفها بالتطرف والخطورة « فنحن ممن يتعصبون للغة العربية ، ولا نرغب أن يستقل الأدب المصرى عن الأدب العربى ، ولكن يكون فقط للأول صفة خاصة به تميزه عن الثانى ، وتطلق له حرية التطور والرقى » .

---

(1) عن : فجر القصة المصرية ، ص ١١٦ .

ومع هذا فإنه ليس على الدرجة التى توحى بها صفة التعصب ، إذ يرى أن يلجأ خيال الحوار إلى لغة عربية متوسطة « خالية من التراكيب اللغوية » وقد يسمح ببعض ألفاظ عامية « حتى لا يظهر عليها شىء من الجمود أو التكلف ، ونطليها بالمسحة المصرية والألوان المحلية ، وقد تؤدى كلمة عامية معنى لا تؤديه جملة عربية برمتها » هذا إذا كان الحوار طويلا ، أما الحوار القصير فإنه لا بأس من تأديته باللغة العامية كاملا .

هذه النظرات العامة حول الأدب العربى القديم ، وقيمته كوجّة تستمد منه الحركة الأدبية الحديثة أصولها وتقاليدها ، وحول الأدب الحديث وما يتنازعه من تيارات ويعترضه من مشكلات ، ليست إلا غرضا من أغراض هذه المقدمة المستفيضة ، إذ ضمنها رأيه فى الفن الروائى وطبيعته من حيث البناء والأسلوب والغاية . وحديثه عن شكل الرواية أو التكنيك هو أوضح ما فى هذه المقدمة فى جانبها الفنى بعد النقدى التاريخى ، ومن الطبيعى أن نستنتج على ضوء أحكامه السابقة كثيرا من آرائه العامة فى بناء الرواية ؛ فهو يقاوم النزعة الخيالية ، ويكره المبالغة والاعتماد على الحوادث العجيبة والمفاجآت المدهشة ، ولكن ذلك فى مجموعه ليس حديثا فى صميم بناء الرواية ، ومن ثم فقد اتجه إليه مباشرة ، وإن جاء منثورا فى ثنايا الصفحات . وهو يهتم اهتماما خاصا برواية الشخصية ، ويمكن التماس تعليل ذلك فى مقدمته ذاتها ، وقد أعلن ميله الغريزى للتحليل ، وهو ما تعينه عليه « رواية الشخصية » وقد يعوقه عنه غيرها من الروايات ، كرواية الحدث أو رواية العادات والتقاليد وما إلى ذلك . ولعل هذا سر ولعه ببلزاك فى « الكوميديا الإنسانية » ورغبته فى تقليده ، بحيث يضع روايات يتتبع فيها حياة أشخاص أو صفحة من حياتهم بعد أن يكون قد سبق بالكتابة عنهم .

هو إذا يعتبر اكتشاف الشخصية الروائية أساس التكنيك الروائى ، والشخصية بدورها تمثل أساسا تقوم عليه وتتفرع عنه سائر الحوادث التى تنمو بها الرواية : « فمتى وقف الكاتب على مزاج أشخاصه وطبيعتهم يمكنه بكل سهولة أن يصورهم بدون أن يضطر إلى استعمال التكلف السقيم البارد ، وليتسنى له أن يقتبس من أخلاقهم حادثة روائية إنسانية محضة ، تكون نتيجة طبيعية لمزاجهم وشخصيتهم لا دخل للخيال فى تكييفها » .

وهذه الفقرة تسلمنا بدورها إلى مبدأ آخر من مبادئه فى بناء الرواية ، فهى تشعر بالترابط الوثيق بين الشخصية والحدث ، بحيث يكون صادرا عن طبيعة الشخصية وفى حدود عالمها الداخلى ، فليس عبثا وصفه للحدث بأنه روائى إنسانى ، فهذه الإنسانية مستمدة بالضرورة من صدوره عن الشخصية صدورا طبيعيا لا تهويل فيه ، ولا اقتحام من الكاتب لعالم هذه الشخصية . وقد كانت روايات عيسى عبيد وقصصه القصيرة متساوقة مع نظرته هذه ، فهى فى مجموعها قصص شخصيات ، فهناك « ثريا » و « إحسان هانم » و « حكمت هانم » وغيرها . ولكن أى الجوانب يجذب انتباهه تجاه الشخصية ؟ إنه يلقى بباله كله إلى الجانب النفسى ، وموقفه منه موقف تحليلى ، وطريقة رسم الشخصية عنده يردد فيها رأى الواقعيين والطبيعيين دون زيادة أو نقصان . يقول : « فمهمة الكاتب أن يدرس أولا مزاج شخصه ، لأن له تأثيرا عظيما فى تكييف عواطف الإنسان وأخلاقه ، إذ قد يكون المزاج سبب سعادة المرء أو شقائه ... ثم إن مهمة الكاتب أن يحلل عوامل وسطهم وظروف حياتهم التى ساعدت على تكوين شخصيتهم ، حتى يرينا المشاعر التى يمكنهم أن يشعروا بها . . . أما غاية الرواية فيجب أن تكون التحرى عن الحياة وتصويرها بأمانة وإخلاص ، كما تبدو

لنا ، وجمع كمية كبيرة من الملاحظات والمستندات الإنسانية، بحيث تكون الرواية عبارة عن (دوسيه) يطلع فيه القارىء على تاريخ حياة إنسان أو صفحة من حياتنا . ويجمل بالكاتب أن يدرس فيها أسرار الطبيعة البشرية وخفايا القلب الإنسانى الغامض ، والتطور الأخلاق والاجتماعى ، وعوامل الحضارة والبيئة والوراثة فى نفوس الأشخاص . وهو يردد مصطلحى : « الملاحظة والتحليل النفسى » مرارا ، ويقصر عليهما — تقريبا — عدة الروائى ، ويتحمس للجانب التحليلى ومجالاته فى البحث عن الدوافع الوافدة ، وطبيعة المزاج وآثار الوراثة ، وعوامل التطور وتأثيرات البيئة ، تحمسا يلغى معه أية قيمة للجوانب الروائية الأخرى ذات الخطر فى البناء الفنى للرواية .

وهذه الجوانب جميعاً تندرج تحت عنوان آخر هو دعوته إلى الموضوعية فى الخلق الأدبى ، وهو ما نادى به الواقعيون فى أوربا ، فى مقابل اعتزاز الرومانسيين بذواتهم وظهورهم فى أعمالهم . وإذا كان عيسى عبيد يلزم الروائى ببعض التحفظ فى إبداء حكمه أو آرائه الشخصية ، فإن ذلك ليس معناه عنده عدم حق الكاتب فى الحكم أو إبداء الرأى : « ولكننا نقصد أن يتجلى حكمه ورأيه من ثنايا ملاحظاته وتحاليله » وهذا وجه آخر من دعوته إلى الموضوعية ، ونقل التجربة من الذات إلى الموضوع ، وإخراج شخص الكاتب من الرواية ، فلا ينادى « كما يفعل كتاب العهد القديم : أيها القوم توبوا إلى رشدكم ، أيها الناس تمسكوا بالفضائل » ، وقد يعنى ذلك عنده شيئاً آخر هو عدم فرض مغزى أخلاقى أو عبرة وعظة تستقى من الرواية ، والذى يرشح هذا الظن أن روايته الوحيدة تنتهى بغير خاتمة ، أو بنهاية مفتوحة ، وكذلك تنتهى قصته القصيرة « إحسان هانم » ، ولعله فى ذلك يمثل « أول خروج للكاتب

المصرى من عادة إنهاء قصته بخاتمة يكون فيها فصل الخطاب [1] » . وهذا المبدأ أيضا من مبادىء الواقعية والطبيعية ، إذ يكره عندهم ختام القصة بمغزى مفروض أوغير مفروض ، « فليس لهم أن يظهروا عواطفهم تجاه ماهو نافع أو ضار كما كان يفعل الرومانتيكيون ، فهم يعرضون فى قصتهم التجربة الاجتماعية دون برهان أو شرح أو طابع شخصى فى صورة من الصور [2] » . مع إيمانهم بأن الحيدة فى الفن مستحيلة ، ولهذا تتجه جهودهم إلى إقرار (حيثيات) معقولة ومقبولة ومقنعة ، كتبرير الشخصية وتسويغ الموقف الإنسانى وجعل الحدث فى ذاته صادرا عنها بغير تكلف أو صدام مع منطق الحياة والأحياء .

وتأتى آخر روابط هذه المقدمة بفن الرواية ممثلة فى غايتة الفن أو هادفيته ، كما تبدو لعيسى عبيد . وهو فى هذه الفترة المبكرة — نسبيا — لا يشير إلى أى هدف وعظى أو مغزى أخلاق . غاية العمل الروائى الوحيدة عنده أن يسعى إلى« تصوير الحقائق العادية المجردة »وستكون تلك صفة الأدب الباق؛ « فأدب الغد سيقام فى عرفنا على دعامة الملاحظة والتحليل النفسى الراميين إلى تصوير الحياة كما هى بلا مبالغة أو تقصير ، أى الحياة العادية المجردة ، وهو ما يسمونه مذهب الحقائق (الريالسم) » . وإذا كان عيسى عبيد لايشير إلى غاية جمالية للتعبير الأدبى إشارة صريحة فإنها متضمنة عنده فى قوله : إن الجمال السامى ليس وقفا على الفن الذى يرمى إلى تجميل الطبيعة وتكميل النفوس ، فهذا الجمال السامى يمكن أن يتوافر أيضا عند من يكتفون بتصوير الحقيقة .

وبعد هذا الطواف السريع والشامل فى مقدمة عيسى عبيد هل نستطيع

---

(١) فجر القصة المصرية ص ١٠٩ .

(٢) الدكتور محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ، ص ٣٧٠ .

على ضوء ذلك أن نكشف عن مكانه فى تيار الرواية الواقعية ؟ نستطيع أن نضع بعض علامات دالة ، فقد ذكر عديدا من الواقعيين ، ولكنه أيضا أضاف إليهم اسم « زولا » إلا أنه لم يتخذه هاديا ، إذ وقف بتمجيده له عند حدود مقاومته للنزعة الخيالية ، فضلا عن أنه ينص صراحة على إعجابه الشديد ببلزاك ورغبته فى تقليده فى منهجه الروائى . وليست هذه الإشارة السريعة هى التى تضع كاتبنا مع الواقعيين الخلص ، فإذا كان اهتمامه برواية الشخصية يجعله بين الواقعيين والطبيعيين ، إذ اهتم الفريقان بالشخص ، وغلبت رواية الشخصية على نتاجهما ، فإن قوله بجعل الشخصية صورة لمجتمعها يجعله أقرب إلى الواقعية ، على حين يقربه حديثه عن أثر الوراثة والبيئة من الطبيعيين ، ولكنه يشير دائما إلى أن منهجه المرضى فى بناء الرواية يقوم على الملاحظة والتحليل ، ولا يذكر التجريب بحال من الأحوال ، وهو الفرق الواضح والقاطع ، أو هو الإضافة الأكيدة التى أضافتها الطبيعية إلى أصول الفن الواقعى . ويمكن أن نقول بشىء من الاطمئنان : إن كاتبنا مع الاتجاهات الحديثة فى الرواية الأوربية والفرنسية بخاصة ، ممثلة فى دعوات الواقعيين والطبيعيين جميعا .

وأخيرا فإننا نقرر مطمئنين : أن عيسى عبيد ، فى هذه المرحلة يمثل ، فى المجال النظرى — الامتداد الحق لما بدأه محمد لطفى جمعة ، فى مقدمته المشار إليها ، لكنه كان أكثر منه وعيا بالمذاهب ، وفهما لأصول الفن الروائى ، وإدراكا لطبيعة المرحلة وما يتجاذبها من تيارات فكرية وفنية ، وما يعوق انطلاقها من عقبات النفس والبيئة والثقافة . كما أنه — وقد عاصر أعضاء المدرسة الحديثة — يعتبر أكثرهم وضوح معالم وتجدد مفاهيم .

وحين نعيد النظر فى مقدمة « ثريا » نجد فيها رنة حزن واضحة ، مردها إهمال

الصحافة لها ؛ لانشغالها بالأحداث السياسية اللاهثة ، وكذلك انصراف الجمهور عنها ، هذا الجمهور الذى عشق بلاغة المنفلوطى الملساء البـاردة ، وهام بقصص المغامرة والعجائب ، أو كما وصفه محمد لطفى جمعة من قبل ، بأنه جمهـــور يفضل أن يهرب مع الأميرة الجميلة الثرية التى ينقذها من الخطر ، الشاب الشجاع الفقير فتقع فى حبه ويتزوجها . وهذا الجمهور لم يبذل لعبيد ما كان يتمنى (ولا نقول ما ينتظر ، فمقدمته ذاتها تدل على يأسه من إمكانية وجود تحول سريع) من نجاح وإعجاب ، وأصدق ما يمثل موقفه النفسى إهداؤه مجموعته الأولى إلى زعيم الأمة سعد زغلول ، وهو إهداء للأمة كلها ، وإهداؤه « ثريا » إلى أمه ، فهى الحقيقة الوحيدة الباقية عنده .

٢ – روايات وروائيون :

انتجت هذه المرحلة ست روايات يمكن أن تعتبر ركيزة الواقعية المصرية ، وهى على سبيل الحصر : « فى وادى الهموم » سنة ١٩٠٥ لمحمـــد لطفى جمعة ، و « عذراء دنشواى »[1] سنة ١٩٠٦ لمحمود طاهر حقى و « ثريا » سنة ١٩٢٢ لعيسى عبيد و « رجب افندى » سنة ١٩٢٨ ، و « الأطلال » سنة ١٩٣٤ لمحمود تيمور ، و « حواء بلا آدم » سنة ١٩٣٤ لمحمود طاهر لاشين .

ونشير أولا إلى أن هذه الروايات ليست كلها من نتاج المدرسة الحديثة ، فلم يكتب الرواية منهم غير «تيمور» و« لاشين » . ومن ثم فقد أتحنا لأنفسنا فى تتبع ظاهرة الرواية الواقعية المصرية أن نعود إلى ما قبـــل جهود المدرسة

(١) أصدرتها وزارة الثقافة سنة ١٩٦٤ وفى مقدمتها إشارة يحيى حقى إلى أنها ظهرت فى كتاب لأول مرة سنة ١٩٠٩ ، ولـكن مقدمة المؤلف بتاريخ يوليه سنة ١٩٠٦ ، ويبدو أنه كتب مقدمته إبان نشرها مسلسلة فى مجلة المنير .

الحديثة رافعة شعار : « المصرية المصرية » . ونشير ثانيا إلى أننا لم نتوقف إلا عند الأعمال التى ظهر فيها اتجاه المذهب واضحا ، أو أخذت بالعديد من ملامحه نتيجة وعى نظرى ، أو لمجرد استلهام الحياة فى صورتها المباشرة . ولهذا لم نتوقف — مرة أخرى — عند روايات أخذت بجوانب واقعية لم تغلب على رومانسيتها أو ذهنيتها وتجريدها ، كانت مواكبة زمنيا لصدور هذه الروايات الأخيرة .

ويمكن القول بأن أصحاب هذه الروايات كانوا على معرفة جيدة بالواقعية المذهبية ؛ يظهر أثر ذلك فى مقدمة لطفى جمعة ، وفى مقدمة عيسى عبيد ، وفى آراء وشعارات واتجاه قراءات المدرسة الحديثة .

(ا) مصادر التجربة :

تختلف مصادر تجارب هذا الفريق تبعا لظروف المرحلة وطبائع الكتاب ومواقعهم الاجتماعية ، ولكنها تلتقى على إيثار جوانب لم تكن موضع اهتمام الروائيين من قبل . يحدث ذلك نتيجة وعى مذهبى كما فى حالة لطفى جمعة وعيسى عبيد ، أو إلحاح ظروف حادة كما فى حالة طاهر حقى ، أو نتيجة وعى قومى اجتماعي كما نجد عند تيمور و لاشين .

و «فى وادى الهموم » أول عمل لايجنح إلى تصوير البطولة والمغامرة والحوادث الضخمة ، وإنما يتسلل فى رفق ومتسترا بالظلام ، إلى حى من أحياء الظلام الإنسانى ، ليدون ملاحظاته ويسجل انفعالاته فيمزج بين الواقعية والوجدانية ، ويطلعنا على جانب من أسراره . وإذا استطعنا أن نكف أنفسنا عن الاحتكام إلى الصور الكاملة أو القريبة من الكمال فى الرواية الواقعية الآن ، وأن نجعلها مقياسا نضع محاولات السابقين فى ظله أو سفحه ، فإننا نكون بذلك قد تجنبنا خطأين : الغلط فى تفسير الأعمال الروائية المبكرة ؛ فإن جزءا من

حسن التفسير يرجع إلى اعتبار النص الأدبى وليد مرحلته ، ولا يقدر قدره الحق إلا فى إطار من هذه المرحلة . كما نتجنب خطأ الظن بجمود المصطلحات وهى ليست جامدة ، والتهوين من قيمة البواكير وهى رائدة .

و « فى وادى الهموم » أول رواية تتعرض لحياة البغاء وضحاياه فى مصر ، من موقف واقعى موضوعى لا يجنح نحو الإغراء الرخيص ، كما يتجنب إلى حد كبير البكاء والصراخ من أجل الضحايا البريئة ، لأن الجانى بعضه معلوم ينحو عليه الكاتب باللوم ، وهو المجتمع ، وبعضه مجهول وهو فيه ضحية بدوره ، وذلك عامل الوراثة .

والبغاء وضحاياه موضوع أثير عند الواقعيين ، لما يتمثل فيه من سوء المصير الإنسانى ، وما يعكس من انحرافات فى البناء الاجتماعى . على أننا يمكن أن نجد بالمقابل شغفاً واضحاً عند الرومانسيين بتصوير شخصية البغى أيضاً ، بل إن أشهر بغى فى التاريخ الروائى : « غادة الكاميليا » من قلم رومانسى عريق هو قلم اسكندر دماس الابن ، ومع ذلك فالقصد عنــــد الفريقين يختلف وإن اتفق النموذج ظاهرياً . الرومانسى يصور البغى ليبكى عند أقدامها ، كاشفاً منابع الطهر الفطرى فيها ، ناعياً على المجتمع — أو الرجل — قسوته عليها . وهذا الموقف المنحاز — إن صح التعبير — ردده لطفى جمعة فى مقدمته ، حين جعل من البغايا ضحايا الرجال ، ولم يحملهن جانباً من أسباب انحرافهن ، لكن الرواية — ولعل استمدادها من الواقع كان عاصمها الحقيقى — لم تتخذ هذا الموقف من « منيرة » فلم تبرزها كضحية ، بل هى جانية أيضاً ، ماتت فى نفسها النــوازع الإنسانية الراقية أمام ضغوط متعددة ، بعضها نفسى وبعضها اجتماعى . وقد نجح بقوة فى ألا يجعل منا — برغم ذلك — أعداء لها ؛ لأننــا كنا نرى من خلفها

مأساة الإنسان الذى لا يجد مفراً من مصير يساق إليه قهراً ، بدوافع لا يملك توجيهها ، وفى هذه الرواية يظهر حى الأزبكية لأول مرة كوصمة فى وجه مجتمع القاهرة ، بثرائه وأضوائه وكبريائه،وليس كمسرح للهو والعبث ، إنها تبرزه كآفة اجتماعية وبؤرة مريضة .

وقد استمد طاهر حقى موضوع روايته من حادث « دنشواى » الشهير بصورة مباشرة ، المؤلف — كما أشار يحيى حقى فى مقدمته لطبعتها الحديثة — يكاد لا يتجاوز تسجيل الحادث كما وقع ، فجهد الخيال ضئيل ، وشخصياته هى بعينها التى خاضت التجربة الحقيقية . أخذهم بأسمائهم ومواطنهم ومهنهم من واقع الحيـاة ، « فوصفه هو وصف الصحفى أو وصف المؤرخ على أحسن تقدير» ، أى أنه لم يتجاوز مرحلة التعبير إلى مرحلة الخلق ، ومن ثم فإن الجانب المستمد من تقاليد الفن الروائى فيها جهد هزيل ، إذ تطوعت الحوادث بتقديم أهم عناصر الرواية . وبذلك يقف جهد الـكاتب عنـد إضافة قصة حب عادية تجرى بين ست الدار و محمد العبد ، يعـــــترضها الشرير التقليدى ممثلا فى أحمد زايد ، الذى يجد فى الحادث فرصة للانتقام من خصـومه جميعاً . والـكاتب يشعر أن هذا الجانب مقحم على الموضـوع الرئيسى ، ولـكنه أضافه لسببين ـ فيما يذكر فى مقدمته لروايته : « إن الموضوع ضيق المنافذ فلا يسع إلا النسيم العليل يدخل إليه بسكون ، فرأيت أنى لو أدخلت فيها شيئاً من الغرام وقليلا من الفـكاهات فربما أرضيت القارىء الـكريم » هو إذاً يضيف هذا العنصر العاطفى ليخفف من التركيز على المأساة فى ذاتها ، مما قد يكون علة للرقابة تتخـــذها لمنع نشرها ، ثم هو أيضاً يضع القارىء فى اعتباره ، ولا شك أن القارىء قد اطلع على تفاصيل الحوادث متكاملة كما جرت ، بل لا بد أنه أضيف إليها مبـالغات أيضاً

أثارها الموقف بشناعته ؛ فالكاتب هنا يحاول أن يضيف شيئاً جديداً يغرى بقراءة الرواية ، ويتيح لعمله أن يعتبر كذلك .

و على الرغم من أن عيسى عبيد قد ردد كثيرا شعار : «العصرية المصرية» فى مقدمته ، ووعى أنه لا استقلال للوطن إلا باستقلال فنه ، فإن روايته ليست (مصرية) بأكثر من معنى ، مع اختلافه جذرياً عن الكثرة من مهاجرى الشام فى إظهاره الميل لمصر والتغنى بها والولاء لزعمائها ، ومن ثم لا مفر من طرح هذا السؤال الذى صنعه هذا المؤلف بنفسه ووجهه بموقفه النقدى : أين المصرية فى « ثريا » ؟ ذلك أن الكاتب اختار لروايته الوحيدة بيئة مستقطبة داخل المجتمع المصرى فى قطاعاته العريضة ؛ بيئة المهاجرين من أبناء الشام ، فهى إذا رواية تنتمى إلى مجتمع خاص . على أن الشخصية الأولى فيها «وديع نعوم» يعلو طبقتين من الخصوصية ، ففضلا عن انتمائه لهذا المجتمع الخاص ، فإنه يمثل فيه نموذجا خاصا يتسم بكثير من شذوذ النفس ، إذ كان مريضا بالنوريستانيا ، ومن ثم فإنه لا يصور أو يمثل مجتمعا خاصا — مجتمع مهاجرى الشام — فى خطوطه العريضة أو خصائصه النفسية العامة ، على أن الرواية — من وجه آخر توحى به شخصية ثريا ذاتها - يمكن أن تكون معبرة عن طموح المهاجرين ، ودأبهم فى التعلق بالثراء، واتخاذ ركائز دائمة فى هذا الوطن .

فالرواية — على أى حال — ليست مصرية بالمعنى الحقيقى ، إلا أن يقال إنها تجرى فى مصر ، ونستطيع أن ننظر إليها على أنها لم تقدم مضمونا جديدا يرضى القارىء المصرى ، أو يرسم الطريق أمام المؤلف المصرى حين يقرأ مقدمة عيسى عبيد نفسه ، ويتحمس لأدب يجمع المصرية إلى العصرية

وقد كتب محمود تيمور روايتين ، يقول فى تقديم أولاهما : « رجب

أفندى قصة عصرية مصرية ذات موضوع بسيط ، كثيرا ما يتكرر حدوث أمثاله فى حياتنا اليومية ، حاولت فيها أن أحلل نفسيات بعض أفرادنا من الطبقة الوسطى والحقيرة ، وأن أكشف الستارعن جانب من جوانب بيئتهم ، فالقصة صفحة من حياتنا النفسية والاجتماعية ، ولقد نشرت على عشرة أقسام فى البلاغ الأسبوعى الأغر فى صيف عام ١٩٢٧ ، ولكننى صححتها بعد ذلك ، وحذفت منها ماوجدته لايتفق ومذهب التجديد والتطور للقصة العصرية ، حتى أصبحت بشكلها الحاضر تختلف اختلافاً كبيرا عما نشر قبلا » . وحين تضطره ظروف النشر يضيف قصة قصيرة بعد هذه الرواية عنوانها : « المحكوم عليه بالإعدام » يقول فى تقديمها معتذراً ومحاولاً اكتشاف صلة نسب بينها وبين رجب أفندى ، « والقصتان من نوع واحد تقريباً ، اجتهدت أن أصور فيهما صوراً من الفزع والرهبة ، وأن أحلل شخصية من الشخصيات المريضة ، وأرجو أن أكون بعملى هذا قد وفقت لإرضاء قرائى الأفاضل » . هذا هو إحساس تيمور حيال روايته الأولى ؛ ففيها ملامح العمل الأول حسب قدرات موهبة لم تستكمل أدواتها ، وكان ذلك سبباً فيما خضعت له من حذف وتصحيح بعد نشرها مسلسلة ، لتكون أكثر قرباً لمفهوم يتضح فى ذهنه من خلال المعاناة الفعلية. وسنرى محاولة أخرى على نحو أكثر شمولا حين نتعرض لروايته الثانية : « الأطلال » . وأول ما خلع على روايته من أوصاف أنها عصرية مصرية ، عصرية فى شكلها الفنى واحتفائها بالبسطاء من الناس والبسيط من الحوادث ، حتى ليسارع إلى تأكيد — وكأنما يخشى أن نشك — أن موضوعها يتكرر حدوث أمثاله فى حياتنا كل يوم ، ومصرية تجرى بين بيت فى الحسين ودكان فى خان الخليلى « ومكتب » فى السيدة زينب، منهجه فيها هو التحليل ، ويسوقه

التحليل — كما ساق عيسى عبيد من قبل ، وكما يذكر هو فى مقدمته للقصة القصيرة — إلى الشخصيات المريضة، ويختار هذه الشخصيات من الطبقة الوسطى والفقيرة ، إلا أنه يسميها « الحقيرة »، والفرق النفسى — وهو مهتم بالتحليل — واضح ، سيبدو فى نظرته إلى هذه الشخصيات التى يتجه إليها بالاهتمام والتحليل ولا ينصفها . ويبدو حرصه على التعميم بجعل الرواية، وإن كانت تتجه إلى رجب أفندى بشخصه ، صفحة من حياتنا النفسية والاجتماعية ، ولكن هذا الموقف الفنى لم يكن الاعتبار الوحيد الذى يحركه ، فهناك قراؤه الأفاضل الذين يحرص على إرضائهم ، ولهم أذواقهم المتباينة ، وتقليدهم الموروث فى الميل إلى المبالغة والمغامرة والإلغاز ، ولهذا اجتهد أن يضيف صوراً من الفزع والرهبة ، استجابة لهذه الميول السائدة .

والموضوع — إذا سلمنا مع الكاتب ببساطته — لا يتكرر كثيراً ، فرجب أفندى الهادىء المتدين الذى نشأ فى اليتم ، يساق بظروف مختلفة إلى دجال يدعى تحضير الأرواح ، يغريه بتعليمه فنه ، ويحضر أمامه روحاً كبرهان على براعته — فتخبره هذه الروح بأن إيمانه مشكوك فيه . ويستولى القلق المقبض على أعصاب « رجب » الهادىء فيحيل حياته جحيما ، ويسعى إلى أستاذه يسأله المشورة ، والآخر لا يهمه إلا أن يستنزف ماله حتى يودى به إلى الإفلاس ، ويودى بعقله إلى الاختلال ، فيهاجم هذا الدجال ويصرعه ، وينكره أهله فيودع مستشفى المجانين ، ولا يبقى له إلا تلك العجوز المحطمة التى كانت تقوم على خدمته ، فتزوره فى المستشفى كل أسبوع . ما نظن أن هذا الحادث مما يسهل العثور عليه ، ولا شك أن الذى أغراه به هو النزعة التحليلية التى كانت شعار المدرسة الحديثة ، فكان اختيار الحادث الغريب، والنموذج الشاذ هو المركب الوطىء لهذا الجيل الذى ما يزال يبحث عن طريقه .

وندرة التجربة وشذوذها الذى نراه فى «رجب أفندى» نجده أيضا متمثلا فى «الأطلال» ؛ فبطلها يجمع إلى خيانة أخيه مرض «السادية» ، ولكنها تختلف اختلافا أساسيا ، إذ تجرى أحداثها فى قصور الأرستقراطية التركية لا الأحياء الشعبية . ويرى بعض الباحثين فى ذلك علامة تراجع عن الاهتمام بالبيئة الشعبية ، إذ بعد العهد بين المؤلف وحماسته التى كانت نتيجة لثورة ١٩١٩ [1] . ولكننا نرى أن هذه الرواية ليست فى موقف المناقض للشعور الذى صدرت عنه الرواية الأولى، ليست نتيجة فقد الاهتمام بالبيئة الشعبية لمجرد أنها تجرى فى قصور الأرستقراطية التركية . إنها إعلان صريح عن سقوط هذه الطبقة الأرستقراطية بالانحلال الذى جعلها تتآكل داخليا ، وتطلب النجاء فى الالتحام بالشعب ممثلا فى فتحية ، التى سعى سامى إلى الزواج منها ، وممثلا كذلك فى محيى الدين أفندى ضابط المدرسة، الذى كان محل إعجاب سامى ورفاقه . وليست هذه المشكلة — مشكلة الطبقات — بغريبة عن فكر تيمور ، فهو على وعى كامل بها ، وكثير من قصصه القصيرة تعكس أوجها منها ، وستظهر على نحو أوضح فى روايته الأخرى: «سلوى فى مهب الريح » ووضعها فى هذا الاطار يجعلها فى صميم الرواية الواقعية .

ومشكلة الطبقات ، هى التى تشغل طاهر لاشين على نحو أشد عنفا ، إذ تمثل كيان الرواية وجوهرها ، وقد صدرت مع « الأطلال » فى عام واحد ، ولكنها أكثر نفاذا فى المشكلة الطبقية ، لطبيعة كاتبها مهندس التنظيم المتصل دائما بالإنسان المصرى فى حياته العادية ومشكلاته الحقيقية ، وهو يختلف عن تيمور فى ذلك ، وإن انتمى مثله إلى أعراق تركية .

---

(١) الدكتور عبد المحسن بدر : تطور الرواية العربية ص٢٥٨ .

وحواء — كما صورتها الرواية — فتاة فقيرة يتيمة ، أفلتت من قبضة التخلف المفروض على أمثالها فى مجتمع الطبقات ، واستطاعت برغم البيئة المعوقة أن تتخرج بتفوق فى مدرسة السنية ، وأن يؤهلها تفوقها للسفر فى بعثة دراسية إلى الخارج ، ولكن سيطرة الطبقة العليا صاحبة الحول ضيعت البعثة على حواء وأسندتها إلى بنت من هذه الطبقة . . . وثارت حواء على ذلك ثورة أبية ، ولكنها لم تظفر بشىء ، فآثرت أن تعوض ما فقدت بالتفانى فى العمل والخدمة الاجتماعية ، ورفهت عن نفسها بهواية الموسيقى ، فكان ذلك سببا فى صلتها بأسرة ثرية لتعلم ابنتها الموسيقى ، وهناك تعرفت على « رمزى » الابن الوحيد للأسرة ، ووجدت نحوه عاطفة حب نمتها كأمل فى اللحاق بالطبقة الأرقى ، وقد شجعها رمزى نسبيا ، فبالغت فى أملها ، ولكنه فى لحظة الجد اتجه إلى ابنة طبقته ، فأسلم حواء إلى الانهيار فالانتحار . فكانت حواء أول ضحية للحوائل الطبقية فى الرواية المصرية .

والكاتب فى هذه الرواية يكشف عن إحساسه بيأس المثقفين من أبناء الطبقة الوسطى والفقيرة ، الذين يحاولون شق طريقهم فى الحياة بجهدهم الذاتى ، محاولين القفز فوق الحوائل الطبقية ، فلا ينالون من النجاح إلا النزر اليسير الذى يتسرب إلى حياتهم الخاصة ، دون أن يصل بهم إلى تغيير عام وشامل يؤدى إلى اعتراف المجتمع الأرستقراطى بهم كأصحاب مكانة تجعلهم معه على قدم المساواة . وقد أكد الكاتب هذا الإحساس فى أكثر من موقف من مواقف روايته . تقول حواء ، فى رسالة إلى صديقة لها بعثت تواسيها بعد إخفاقها فى نيل البعثة : « لقد كان لخطابك صدى عميق فى نفسى بعد تلك المهزلة التى قدر لى أن أفتتح بها حياتى العملية ، وإننى أحسست فيهـا لأول مرة

فى حياتى بمس لـكرامتى، وشعرت فيها بخيبة أمل فظيعة ... وفى الحق أن ثورتى الآن ليست ذاتية ولـكن على الفوضى المنظمة المحبوكة الأطراف ، ومن النفاق والتواطؤ الدنىء بين الطبائع البشرية التى أنا وانت غريبتان عنها ، غريبتان عن تلك الأوساط التى حكمت علينا الأقدار بملامستها وبملابستها ، وطبعا هذه الغربة جعلتنى حائرة ، فوجدت منفذا فى ثورتى التى بلغت أمرها ، والتى كنت أنكر نفسى لو لم تحدث حيال هذا التواطؤ ، وأمام هذا الهجوم الصامت الناعم الهادىء الخبيث كسير الأفعى ، وهذا العداء لا يرى ، ولـكن يشعر به خصوصا من كان مثلى ومثلك ، فهو يدل تماما وبوضوع على البغضاء الـكامنة بين الطبقات[1] » .

وبعد هذا التقديم العام عن تعارض المصالح الطبقية تضع مشـكلتها كنموذج ، فنجد الأسباب التى من أجلها اختيرت سنيه بنت الطبقة المترفة ورفضت هى — حواء — برغم جدارتها العلمية : « إنهم فضلوها يا عزيزتى لأنهم يظنون أنها من طبقة أفضل من طبقتنا ، طبقة لها الحول والطول والأمر النافذ ، ويجب أن يشب أبناؤها بالحق أو بالباطل ليـكون لهم الحول والطول والأمر النافذ أيضا . أما نحن الفقراء المساكين فيجب أن نحتفظ بمستوانا ، فإذا رفعنا رؤوسنا خفضوها . وكلما تقدمنا بجهودنا خطوة أخرونا . عزيزتى : قد نذبح وتسلخ جلودنا فى مجزرة هذا العصر المتقلب غير الثابت على مبدأ أو فـكرة ، ولـكن لن نـكون معصوبى الأعين كالبهائم ... وفى هذا تسلية وعزاء[2] » . وهذه الرسالة الجامعة لن نقف عندها طويلا كمأخذ فنى بسبب طولها ولغتها الحادة ، وإن كانت هذه الحدة من دأب أصحاب الدعوات ، وكذلك لن نغمزها فى مستواها الفـكرى

---

(١) حواء بلا آدم : ص ٤٥ ، ٤٦ .

(٢) الرواية : ص ٤٧ .

وهو أعلى بكثير من قدرة إحدى متخرجات السنية ، وإن كانت متفوقة ، على الأقل لأنها تخرج من الخاص إلى العام ، وتتجاوز بإدراكها مشكلاتها الذاتية إلى مشكلة طبقتها ، وفى هذا شيء من حسن الظن بشخصية حواء يتجاوز طاقتها الحقيقية ، ولكنها حين تتحدث عن العصر ككل ، هذا العصر المتقلب ، فانها بالقطع تتحدث بلسان الكاتب . ثم إن الحرب بين الطبقات حرب غير منظورة ، ولعل هذا هو الذى حدا بالكاتب أن يدفع بحواء من محاربة هذه الطبقة الظالمة التى اكتوت بنارها فى بداية حياتها العملية إلى محاولة اللحاق بها والانغمار فيها ، وهذا نقص لابد أن يوجه إلى خط تطور حواء ، وهى عماد الرواية وما نحتها مغزاها .

حواء تمثل نوعا من الثورية، لكنها الثورية الناقصة ؛ لأنها لم تحتم فى نضالها لتغيير واقعها الاجتماعى بتقاليد طبقتها ، كما لم تحارب المظالم الاجتماعية إلا حين كانت هذه المظالم تقف فى سبيلها بصفة شخصية ، ولذلك ما لبثت حين انتعش فى نفسها الأمل فى الحياة الرغيدة من خلال علاقتها العاطفية برمزى أن نسيت أنه ابن هذه الطبقة الظالمة ، وأنه يحمل جراثيمها فى دمه ، وأن وجود مثله يترتب عليه وجود مثلها ، وإنما راحت تحاول أن تلقى بنفسها فى غمار حياته لتشاركه مغانمه .

فإذا كانت حواء تمثل عند بعض الباحثين محاولات الطبقة الوسطى لتغيير أوضاعها الاجتماعية ، ومحاربة الأرستقراطية لهذه المحاولات[1] . فإنها تجمع إلى ذلك، بل قبل ذلك ، صورة لتخبط هذه الطبقة الوسطى فى البحث عن منفذ للتغيير

(١) انظر : الدكتور عبد المحسن بدر : تطور الرواية العربية ص ٢٦١ ، والدكتور أحمد هيكل : الأدب القصصى والمسرحى ص ١٩٩ وما بعدها .

الذى لن يكون قط بمحاولة الاستعلاء والقفز إلى الطبقة الأعلى . ويدعم هذه الفكرة فى رأينا ما يرمز إليه شخص رمزى فى الرواية ، فهو الوجه الآخر لهذه الثورية الزائفة أيضاً ، الوجه المقابل الذى يمثله ابن الارستقراطية الناعم ، المحدود الافق بالرغم مما وضع فى ركابه من إمكانيات والده الباشا غير المحدودة ، حين يحاول أن يكون ديمقراطيا ، وكأن الديمقراطية حلية تعلق فى ثيابه لتزيده بهاء ، فلا تتجاوز فكره إلى سلوك عملى يسعى إليه ويبذل فى سبيله ، فيكتفى بأن يبدى عطفه ، ثم يعتذر بأوهى الأسباب لتخدير ضميره المتخم بالتفاهات ، فعذره عن العمل لمن يعطف عليهم أن والده لا يريد ، وتشاركه حواء إحساسه الزائف لأنها وصلت إلى النقطة نفسها من طريق آخر ، يقول الكاتب عن رمزى وأفكاره الإصلاحية التى لا تجاوز تشدقه الفارغ وأحلامه الخيالية :

« يجلس فى غرفة الاستقبال الفخمة فى منزله الفخم ، ويتكلم برضاء عن فقر الفلاحين ، ويظهر علمه بجهلهم ، وحسن نيته حيال سوء حالهم ، ويأسف لذكر وأنثى من البهائم يعملان النهار فى حقل واحد ويبيتان الليل تحت سقف واحد ، ثم يعتذر بوالده عن أى إصلاح فى ضيعتهم ، فاذا بحواء مشفقة عليه لا على الفلاحين »[1] .

وهذه إضافة أخرى لموقف الكاتب من التصور الطبقى لمرحلته ؛ فكما لن يفلح أبناء الطبقة الوسطى المتعلقون بالطبقة الأرستقراطية ، لن يكون التغيير من صنع أبناء هذه الأرستقراطية وإن أظهروا حسن نواياهم ، لأنهم فى النهاية لن يكونوا إلا كما كانوا ، مثل رمزى تماما ، لا ترتفع تخيلاتهم تجاه الديمقراطية والعدالة عن كونها تخيلات ، لكنها — إزاء التجربة العملية — تعجز عن فرض نفسها ، ويجد أحدهم نفسه مشدودا إلى ميراثه بحبال متينة غير منظورة ، تشل حركته

(١) حواء بلا آدم ص ٦٦ — ٦٧ .

فيستسلم لها صامتا ، لأنها تداعب خموله الذى اعتاده من قديم .

وإذا كنا نسلم بأن طاهر لاشين لم يستطع أن يكون موضوعياً — فى بعض الأحيان — فى رؤيته للواقع ، وأن الرواية بذلك تبدو مغرقة فى الذاتية إلى حد كبير ، وأن « لاشين » جعل محاولة « حواء » للتخلص من بيئتها وكفاحها فى حياتها أعجوبة من الأعاجيب ، وفى ذلك مايوحى بأنها مجرد ظاهرة فردية . إذا قبلنا هـذا الرأى فإننا نتحفظ فى قبول ما يترتب عليه عند بعض الباحثين فى قوله : إن ذلك قد أضر بهدف لاشين من روايته[1]، ولكننا — على العكس — نرى أن تصوير « حواء » على النحو الذى ظهرت به مما يؤكد هدفه من الرواية ، على أساس من تفسيرنا لها ، فطبيعة الكفاح الفردى أن ينتهى إلى الإخفاق ، وكل محاولة للتملص لاتعتمد على أساس مقنع ، بالغة ما بلغت من التوفيق فى البداية ، منتهية إلى الفشل لامحالة . إن الكاتب يشير مرة أخرى فى إيماء قوى إلى أن « حواء » لايغنيها فى شىء أن تفر بجلدها ، ولا يحرس أمانيها أن تتطور وحدها ، ولا يحقق أملها أن تنفصل عن آمال طبقتها لتعتنق آمال طبقة أخرى لن تقبلها ، والقفز إلى الطبقة الأعلى لمشاركتها مكاسبها وتقاليدها الصلبة . وإذا كانت عبارات الكاتب لاتشير صراحة إلى هذا الهدف الذى نظنه قد رمى إليه ، بمثل الوضوح الذى حدد به مشكلة «حواء» فى البداية، فإنه قد أومأ إليه فى نهاية الرواية ، لذا ساقها إلى الانتحار ، فقد أصدر الحكم على مثل هذه المحاولة بالإخفاق ، وبأنها تنتهى إلى ما هو أسوأ من اللاشىء — إلى الموت اليائس ، فوعى « حواء » بمشكلة طبقتها ، وسعيها الحثيث فى مجالات الخدمة الاجتماعية،ومحاولتها الاندماج مع الجماهير العريضة من

---

(١) الدكتور عبدالمحسن بدر : تطور الرواية العربية : انظر ص ٢٧٥ — ٢٧٦ .

خلال الجمعية الخيرية التى كانت تزاول نشاطها الاجتماعى من خلالها ، كان لا بد أن يدفعها إلى فهم أكثر لطبيعة خصومها ، ومعرفة أكبر بإمكانيات طبقتها وإمكانياتها هى الحقيقية ، ومن ثم فإن كفاحها كان يجب ألا ينتهى إلى الإخفاق ، ويتحول إلى مجرد حلم يرتفع أحياناً إلى درجة الوهم الكامل ، بأنه من الممكن أن تخلع جلدها ، وأن تتحول إلى شىء جديد . وهذا ما نعنيه بالقول بأنها تمثل الثورية التى تحولت تحت إلحاح الذات والفردية إلى ثورية زائفة

وعلى ضوء هذا التفسير يمكن أن ننظر إلى الجزء الخاص بوالد حواء ، فهى تأخذ عنه بالوراثة الكثير من وصوليته وتجاهله حقائق حياته ، ومن ثم يكتسب معنى بنائياً ، ويربط فن الكاتب بمناهج الواقعيين ، وقد قرأ لهم ، شأن كتاب المدرسة الحديثة .

(ب) الأسلوب والشكل الفنى .

إذا كان العامل التاريخى ونمو حركة المجتمع قد ظهر أثرهما فى نوعية التجربة على مدار ثلاثين عاماً ، فمن الطبيعى أن يظهر مثل ذلك الأثر على الشكل الفنى ، ونحن لا ننتظر أن تكون التجربة الرائدة فى جودة التجربة الخبيرة التى مهد أمامها الطريق ، وهذا ما نشاهده فى محاولة لطفى جمعة ، وهى سابقة لمحاولة هيكل فى «زينب» ، فالتعقيد فى الرواية غاية فى البساطة ، ولكنها ليست البساطة المفسدة ، هو حقاً يفتقد الحركة والتنوع ، وهما من أهم عناصر التشويق فى العمل الفنى ، وأغلب الظن أن الكاتب طرحهما من حسابه خوفاً من السقوط فى قبضة الجانب الآخر ، ونعنى به المغامرة والمخاطرة والحركة المصنوعة ، فهذا ما أنكره فى مقدمته ، وأنكر أن تكون الحياة سائرة عليه .

الرواية حكاية من راوٍ يقص أحداثها ، إذ تعرف فى حفل زواج بشاب فتى ، عليه

بعض مظاهر الثراء (مختار) ، وكان يشرب ويلعب ، فأنس إليه الراوى حتى لقد أفضى إليه الآخر بجوانب من قصة عشقه لغانية (منيرة) من بنات الليل فى الأزبكية، وزاد من ثقته أن أخذه معه إلى حيث تقيم ليريه إياها . وفوجىء الراوى بحياة تختلف عما اعتاد ، وعلاقات ومحاولات غير مألوفة لديه ، فغادر المكان وترك صاحبه لعشقه ، ولكنه تابع الرواية من خلال تقصيه لأخبار مختار ، ولقاءاته المتقطعة به ، وقد حدث له ما يحدث عادة فى مثل هذه العلاقات المنحرفة ، إذ ظهر عليه آثار مرض الزهرة[1] ، ونضب ماله فجفته صاحبته، ولكنه باع أخته زواجا من رجل مسن ثرى ، فاستطاع أن يعالج نفسه وأن يعود إلى لقاء منيرة، لكنها مالبثت أن تبينت نهايته القريبة مالا وعافية، فعادت إلى مخاشنته مما دفع به - بفعل المرض وتحديها - إلى الجنون، فخنقها وشنق نفسه. لا ننزعج من هذه النهاية القاتمة، فلعل عذر الكاتب قائم فى تشاؤم الواقعيين هناك، مقرونا بمشاهداته فى الأزبكية التى لا بد أن تكون قد عرفت حوادث الخنق والانتحار فى عصرها العجيب الغارب .

ومع هذا فنحن نقرر أن مجرد إمكان الحدوث لا يعطى العمل الفنى مشروعية الوجود ؛ لأنه وإن كان يستمد كثيراً من كيانه من مشابهته للحياة أو قدرته على الإيهام بالحياة ، فإنه - بالأخص - يستمد وجوده أو القسم الأكبر منه ، من قوانينه وعلاقاته الداخلية. فهل استطاع الكاتب أن يقنعنا بإمكان ذلك من داخل العمل نفسه ؟ سر ذلك عند مختار ، فقد جعله الكاتب مريضاً عن وراثة ، فهو ابن مومى بك الذى عاش فى السابق حياة منحلة، واضطر أمام الظروف أن يتخذ من خادمته خليلة ، وهى التى أنجبت مختاراً وأخته. فنشأ مختار فى رعاية جاهلة وثراء ملحوظ، ومن ثم « كيف يستقيم الظل والعود أعوج ؟ وكيف يعيش مختار عيشة هادئة صالحة وأبوه كان من قبله منغمسا فى جحيم الذنوب، ولقح ابنه وهو فى بطن

(١) هكذا فى الرواية .

آمه بجرائيم الشر ، فسرى مرض الانحطاط الأدبى فى عروق الجنين»[1]. لم يتخل الكاتب عن هذه الحتمية الوراثية حيال «منيرة» أيضا ، فهى فى الحق اسمها زبيدة ؛ بنت لأب جزائرى مريض هاجر إلى الإسكندرية عقب قتله لأبيه بالسم ، وقد فكرت زبيدة فى قتل والدها حين طال مرضه بنفس الطريقة لكنها لم تفعل ، واصطنعت العشق بمعونة أمها ، ثم رحلت معها إلى القاهرة ، وسكنت الأزبكية وحملت اسم: منيرة .

وهذا الجزء يعود فيه الكاتب ليروى قصة منيرة من بدايتها، مما أدى إلى تفسخ البناء إذ طال استطراده ، ولم يكن هناك من حاجة ملحة إليه ، فإذا كان مختار هو الهدف فإن مصيره لم يكن يختلف فى شىء إذا كانت صاحبته ذات تاريخ مختلف . ولكن يبدو أن الكاتب رمى من روايته إلى معنى اجتماعى هو رد اعتبار المرأة الساقطة واعتبارها ضحية الرجل أولا والمجتمع ثانياً .

وتثير «عذراء دنشواى» مشكلة فنية ؛ لأنها — فى تشكيلها — خضعت كلية لتطور الحوادث كما جرت على الطبيعة . وكاتبها — كما تشير مقدمته — كان بين شعورين متقابلين: أحدهما يضع (كتابا) وصفيا للحادث التاريخى الخطير ، والآخر يخلق (رواية) فنية عن هذا الحادث. والفرق بين الخلق والتعبير كبير؛ التعبير عملية تعتمد على الاقتدار اللغوى فى المحل الأول ، وتقف عند حدود القدرة على نقل الصور الحسية والمشاعر إلى معان فى الكلمات. أما الخلق فإنه يعتمد على ذلك أيضا كخطوة أولى ثم يتجاوزه ليجعل من هذه الصور أو الكلمات بناء فنيا ، فيه صنعة خفية ، وفيه تصميم مدروس غير ملحوظ ، لا يكتفى بمجرد نقل المعانى إلى ذهن القارىء ؛ وإنما ينقل القارىء إلى داخل العمل الفنى ، يتعايش وسكان هذا العمل الفنى ،

---

(١) فى وادى الهموم ص٥٤ .

ويزاول مايزاولون ،ويشاركهم شعورهم على نحو من الرضا أو السخط. والكاتب الفنان يتوسل إلى ذلك بأدواته القديرة ، وأهمها القدرة على التقاط الحدث اللافت، ورسم الشخصية الحية،وبث الفكرة بطريقة طبيعية لا اقتحام فيها ، وكشف عوالم النفس من خلال الحركة الحسية والنفسية بغير مبالغة ، ومزج ذلك كله — وهذا هو الأهم — فى بناء من صنعه يهش له القارىء إذ يجده كاشفا لما فى نفسه ، مشابهاً لعالمه ، مثيراً لما يدب فى دنياه الخفية وعالمه الباطنى من حيث لا يدرى ، مبرزا كل ما امتزج فى فطرته فانطوت نفسه عليه بحد القوة لا الفعل .

وإذا كان التعبير يعتمد على الاقتدار اللغوى فإن الخلق يعتمد عليه أيضاً ، لكنه قبل ذلك من فعل الخيال الذى يستطيع أن يقوم بحل المركبات ، وإعادة تركيبها من خلال علاقات جديدة ، هى التى تعطى العمل الفنى مشروعية الوجود المستقل . ومن ثم يكتسب وظيفته ومعناه وكافة قيمه ، المستمدة من شكله الجمالى ومضمونه الإنسانى .

وتقوم الروايات الثلاث المتتابعة زمنياً: « ثريا » و « رجب أفنـــــدى » و « الأطلال » على شخصيات شاذة نفسيا، ويقوم التمهيد لمرضها ، ورسم دوافعه وتتبع مظاهره ،بدور التعقيد الذى تنمو به الحوادث من البداية إلى النهاية .

ومحاولة عيسى عبيد أكثر نضجاً من محاولة لطفى جمعة بالمقاييس الواقعية نفسها ، التى رددها الأخير بإلحاح كما فعل الأول . وقد أدرك عبيد أن فن الرواية قائم على التحليل وعلى المعرفة بعلم النفس ، وردد أن الرواية ليست فى حقيقتها إلا (دوسيه) نعرف منه تاريخ شخصية ما،فانتهى به هذا ـ كما انتهى تيمور ـ إلى إيثار قصة الشخصية الشاذة ، أو المريضة ، وجاءت الشخصيات الأخرى حائلة اللون،حيث لا تستثير الشخصية السوية اهتمام علماء النفس . وقد وقف

عبيد من هذه الشخصية المريضة موقف المحلل النفسى ليس غير ، لم يحاول أن يجعلها علامة على المجتمع فى مرحلة من نموه ، أو صورة من أخلاقيات البيئة ، كما أشار فى مقدمته السابقة . فإذا كان يحيى حقى يرى أن هذه المبادىء المحددة التى رسمها لنفسه قد وقفت له بالمرصاد ، وأن هذه القصص فى أغلبها تبدو وكأنها تطبيق تمرينى لقاعدة مرسوم لها من قبل دائرة ، مهما اتسعت فهى ضيقة ، يدور داخلها فتمنعه من الحرية والانطلاق [1] ، فإن الكاتب — فى رأينا — قد عجز عن جعل روايته تطبيقاً أميناً لمبادئه فى عمومها ، ولم يلتزم غير منطق التحليل، وجعل الرواية تاريخاً نفسياً ، دون أن يتجاوز ذلك — إلا نادراً — إلى بقية ما دعا إليه من مبادىء . والمسئول عن ذلك — فيما نحسب — هو غرامه بالتحليل كوافد جديد على بيئتنا الروائية ، فلم يكن أحد يعنى به قبله ، بل نشك كثيراً فى المعرفة بهذا اللفظ فى ذاته وبمضمونه النفسى قبل عيسى عبيد ، ثم اطلاعه على بعض من روايات زولا وبلزاك اللذين ردد اسميهما بكثير من الإعجاب ، وكانا عذره ودرعه فيما يدافع به عن بعض وجوه فنه ، إذا ما وجه إلى رواياته نقد .

وليس وديع نعوم - بطل هذه الرواية - أول مريض بالنورستانيا عند عيسى عبيد ، فقد سبقته إحسان هانم نفسها ، ولكنه فى الرواية اصطنعت له الأسباب من حساسية مفرطة ، وذوق شاعرى ، تقابله قسوة الظروف الاجتماعية . أما رجب أفندى ، وسامى بطل «الأطلال» ، فقد تميزا بأنهما — قبل مرضهما النفسى — كانا يعيشان حياة سوية عادية أو قريبة من العادية ، ويأتى المرض كعارض يمكن ألا يكون ، مما يضعف منطقية اطراد الحوادث وترابطها .

ويجمل الدكتور أحمد هيكل أسباب انهيار رجب أفندى فى عوامل

---

(١) فجر القصة المصرية ص ٧٠ .

شخصية داخلية ، لكنه يحمل البيئة نصيبها كعنصر فعال ومؤثر فى حياة البطل ومجرى الأحداث . فليس من قبيل المصادفات أن يكون متجر الشيخ المكى هو منتدى هذا البطل ؟ فتلك هى البيئة التى من شأنها أن تفرخ بها الغيبيات والروحانيات وينطلق الخيال ويكبل العقل[1] . وهذا هو الوجه الذى يحمل عليه قول الكاتب إنه كشف الستار عن جانب من جوانب بيئتهم ، ولكن هذه البيئة تظهر فى صورة أخرى ، صورة أدنى إلى الواقع ، وهى التى تمنح تيمور — وليس الشخصيات الشاذة — قيمته كروائى واقعى ، وتجعل من روايته خطوة إلى ما بعد «ثريا» على الرغم من كون هذه الأخيرة أقرب إلى الكمال فى نزعتها التحليلية وتصوير المواقف وتقديم الشخصيات . البيئة هنا تظهر خصائصها الروحية والنفسية والتعبيرية ، وهذا الإلمام بالبيئة لا يستطيعه إلا من ولد بين أحضانها وعايش جماهيرها وراقبهم بذهن يقظ لماح . ولعل تيمور قد فطن إلى فقر روايته فى الإيحاء بالبيئة وحركتها العامة ، فحاول أن يحقق ذلك فى روايته الثانية ، مما دفع بالرواية إلى زحمة التفاصيل وكثرة الشخصيات العابرة التى لا تسهم مساهمة حقيقية فى تطور التعقيد الفنى ، ولكن هذا بدوره لا يؤدى بالبناء إلى التهدم أو الشتات حتى تعتبر خطوة متراجعة ، ومصدر التماسك فى «رجب أفندى» كونها قصة شخصية ، وهى بهذا تختلف كثيراً عن « الأطلال » ، فليست هذه العلاقة الشاذة بين سامى وزوج أخيه هى الأساس ، فهذه العلاقة لم تنل القسط الأكبر من الرواية . والحوادث إذ تبدأ وسامى صبى صغير يستهدف لشتى التأثيرات المتعارضة ، فإن ذلك بدوره يؤدى إلى لون من الامتداد العرضى الذى لا يصب مباشرة فى قضية شذوذ الشخصية ، إن سامى يعيش ، ولفترة طويلة كشخصية سوية ،

---

(١) الأدب القصصى والمسرحى: ص ١١٨ — ١١٩.

ويأتى شذوذه عرضاً ، وهـذا هو الجانب الضـعيف فى الرواية ، إذ يكتشف مصادفة ، أنه يهوى تعذيب خليلته ، وأنها تهوى ذلك .

والرواية مروية بضمير المتـكلم ، يحكيها سامى بعـد أن صارت ذكريات . وهذا النوع من الروايات له حسناته ومآخذه ، فلا شك أن رواية ما يجرى من خلال شخصية مشاركة فى العمل مشاركة أساسية يخلق فى القارىء لوناً من الوهم بأنه يعيش تجربة حقيقية ، وأنها تروى من شاهد عيان . ولـكن خطرها يأتى مما يمكن أن يقع فيه الـكاتب — وقد حدث هنا — من عدم التناسب بين لغة التعبير وطاقة الشعور والقدرة على تحديده وتحليله ، وقدرة الشخصية الراوية فى تطورها الزمنى ؛ فلغة هذه الرواية مستوية تمضى على نمط واحد .

ويقترن وضوح الموقف الاجتماعى فى «حواء بلا آدم» بوضوح النهج الروائى، وإذا مرضت حواء نفسياً ، وانتهت إلى نوبات من الصرع فتحت أمامها سبيل الانتحار ، فإن هذا المرض يأتى نتيجة لسقوطها منهزمة أمام حائط الطبقية الصلب، وهى من البدء إلى الختام شـخصية سوية واعية لواقعها الاجتماعى ، إيجابية إلى أقصى حد يستطيعه مثلها فى سعيها الحثيث لتغيير ظروفها الشاقة . ويعينه هدفه الاجتماعى على تنويع الشخصيات والمواقف ، ولا شك أنه استعمل وسائل أكثر نضجاً من سابقيه فى الإقناع بمصير شخصيته ؛ فلا تقف البيئة بمعزل عن الشخصيات، ولها رمزيتها أيضاً فى الدلالة على ما كان من ماضيها ، وما يكتنف حاضرها من مشقات، وقد بث الـكاتب فيها الحيـاة ووضعها فى خدمة الفـكرة الـكبيرة والـكشف عن طبيعة الشخصية التى يصورها ، فقد جعل طاهر لاشين من بيت حواء رمزاً كاشفاً لموقف بطلته فى الـكثير من المواقف ، إنه من بيوت الحى الذى

يقع فيه مثل حواء بين فتيات الأرستقراطية[1] . وفى مجال البيئة الخاصة يتساوق الوصف مع الشخصية وكأنه يصف الشخصية ذاتها ، مع الدقة فى الوصف والحرص على أن تبدو الأشياء على ما هى عليه لا كما يراها ، وهذا يمنحها ذاتية وحياة .

وإذا كنا نسجل لطاهر لاشين تميزه بهذا الوصف الدقيق الذى ليس مفروضاً على الجو ، بل يزيدنا معرفة بسكانه وخلائقهم ومطامحهم ، فقد وجد من يهاجمه بسببه ، ويرى أن هذه الأوصاف الإحصائية لا قيمة لها ألبتة فى الرواية ، وإنما القيمة الحقيقية هى للحبكة الروائية ، وللغرض الذى وضعت الرواية من أجله ، وللمقدرة على رسم الخطوط الرئيسية للشخصيات ومناظر الرواية[2] . والخطأ يأتى من النظر إلى التفاصيل على أنها مجرد رصد فوتوغرافى أو وصف إحصائى ، فى حين أنها أرض الحدث ومسرح الشخصية ، وهى تزيدنا وعياً بها ومعرفة لخصائص حياتها .

وتقوم أسماء الشخصيات فى الرواية مقام الرموز للمعانى التى يريدها الكاتب ؛ فرمزى هو الرمز الذى اتخذه الكاتب سبيلا إلى الكشف عن تعلق حواء بالطبقة الأرستقراطية ، وحواء سميت بذلك لتشير إلى كونها تمثل بنات جنسها من مثقفات عصرها ، وزوجة الباشا فريدة فى اسمها معنى التميز ، أما التى حظيت بالبعثة فاسمها سنية لتدل على أنها من طبقة أسمى . وهذا الرمز الساذج يمكن أن يعتبر بواكير أسلوب خاص فى وضع الأسماء ، وهو مسبوق بمحاولة الحكيم فى : « عودة الروح » — كما سنرى — والرمز عنده أكثر شمولا وسخاء .

---

(١) تطور الرواية العربية ص: ٢٧١.

(٢) حبيب الزحلاوى : أدباء معاصرون . انظر مقاله عن طاهر لاشين ، وكذلك : خطوات فى النقد ص ٦٤.

وهما مسبوقان معا بمحاولة عيسى عبيد — على مستوى الظن — فثمة خاطر يتسلل إلى النفس عند قراءة «ثريا» بأن هنالك صلة قوية بين وديع نعوم والمؤلف، لا نقول ذلك قياسا على ماهو معروف من صلة هيكل بحامد، ولكن على أساس أن ثريا هى « مصر » التى أحبها عيسى إلى درجة المرض، واتجه إلى زعيمها يهدى إليه كتابه آملا أن ينال لفتة، لكنه — كما قال فى مقدمة روايته — لم يلق غير التجاهل من الصحف والناس، ومع هذا فإنه طبع رواية ووعد بغيرها. وثريا؛ مصر غيرت دينها ورفضت محبته، فالتنكر للحب كفران، وراحت تبحث عن هواها وأحلامها مع غيره. إذا صدق هذا الخاطر فإن عبيد يعتبر بذلك صاحب أول رواية رمزية ناضجة، فى أدبنا الحديث.

وبالنسبة لنهايات هذه الروايات، فإنه يغلب عليها الميل إلى الحسم والتحديد، وتغلب الفجيعة على مصائرها. ينتهى مختار إلى قتل خليلته والانتحار، كما يقتل رجب أفندى مُحَضِّر الأرواح الذى تسبب فى انهياره وجنونه، وانتهت حواء إلى الانتحار، وقد تولى التاريخ وضع النهاية لعذراء دنشواى. على أن تيمور قد فطن فى تجربته الثانية لفجاجة التحديد وافتعال توالى الفواجع، فجعل سامى يتوب عن غيه ويبحث عن صاحبته القديمة، وحين يجدها ماتت يحمل ولدها منه وهو يعقد العزم على تنشئته نشأة صالحة مستفيدا من تجربته. والنهاية المتفائلة المفتوحة قد سبق بها عبيد فى «ثريا»، ونعوم على يقين من أن ثريا ستنتهى إليه بعد إخفاق زواجها من أحمد بك الثرى التركى، ومن ثم راح يثمر أمواله فى مهنته انتظارا لذلك اليوم.

ويرى يحيى حقى أن عيسى عبيد أول كاتب مصرى يخرج على عادة إنهاء القصة بخاتمة يكون فيها فصل الخطاب [1]، والحق أنه مسبوق بمحاولة هيكل،

(١) فجر القصة المصرية: ص١٠٩.

فإذا كانت قصة زينب قد انتهت بموتها فإن حامدا ظلت قصته مفتوحه بعد رسالتة إلى والده ، وظل فى تيهه النفسى حائرا بين دوافع البيئة ونوازع النفس . وإذا بحثنا منطقية الخاتمة ومدى ارتباطها بالسياق الروائى فإن « حواء بلا آدم » تظل فى المقدمة ؛ كمحاولة فريدة لا تشعر فيها بقسوة المفاجأة ، ولا تعفيك مع ذلك من الإحساس بقسوة الفجيعة نفسها، لا ينقص منها تلك اللمسة الرومانسية المتمثلة فى ارتداء حواء لثوب زفافها الذى كانت تتمنى . وإذا غلب التقرير فى المحاولات السابقة جميعاً ، وتقديم الشخصية فى صورتها الكاملة دفعة واحدة، بدرجة لا تسمح بانتظار المزيد من الكشف عن أعماقها ، وإنما بتوقع مصيرها ، فإن « حواء » مثلت الشخصية المتطورة المتفاعلة مع ظروفها ، المتأثرة بتغير الظروف من حولها ، وبذلك نجت من اللغة التقريرية التى غلبت على المحاولات السابقة عليها .

(ج) اللغـة والحـوار :

لا بد أن تشغل لغة التعبير الفنى خاطر دعاة المصرية من مؤسسى المدرسة الحديثة، لموقفهم القومى ولإدراكهم الفنى ولنضج موقفهم الاجتماعى فى حركة واحدة ، ولكنهم مسبوقون بمعاناة واجتهادات النـــــديم وصروف وطاهر حقى و هيكل . وقد انتهى هؤلاء إلى إيثار اللهجة العامية فى الحـــوار . وبالنسبة لـ« عذراء دنشواى » فإن الجانب اللغوى لافت إلى حد بعيد ؛ فهى تفاجئنا ونحن فى صميم عصر التقليد والمحافظة، لا بالتبسيط على نحو ما كان يفعل دعاة القضايا الاجتماعية مثل : النديم ثم لطفى الســـيد وقاسم أمين ومن إليهم ، وإنما تستعمل لغة البيئة الريفية كما تنطقها تلك البيئة تماما ، لتكون — كما قال مؤلفها فى مقدمته — « أوقع فى النفس ، وعبارة (طبق الأصل) لحادثة سكان القرى » . وتلك أول محاولة للخروج السافر على اللغة الفصحى بدافع فنى يعتنقه كاتب عربى



فقد جرت المحاورات بالعامية إلا ما يكون بين الإنجليز فإنه بالفصحى تتخلله بعض كلمات إنجليزية شائعة . ويذكرنا موقفه فى الحوار بمحاولة صروف فى «فتاة مصر» وهى معاصرة تقريبا — ومحاولة عبيد فى « ثريا » بعد ذلك ، ولكن حواره أكثر طبيعية وتمشيا مع مطالب الفن القصصى ، وأهمها صدق التعبير عن الشخصية ، فليس الحوار مجرد كلمات يتبادلها بعض الأفراد بالفصحى أو بالعامية ، ولكنه يشف عن الفوارق الجنسية و الاجتماعية والنفسية ؛ فلغة المرأة غير لغة الرجل ، والمثقف غير الأمى ، والمتشائم غير المقبل على الحياة.... الخ

ويثير يحيى حقى مشكلة اللغة، ويقارن بينها هنا وبين لغة هيكل فى «زينب» ، فيقرر أن طاهر حقى هو الذى فتح الطريق أمام هيكل فى كتابة الحوار بالعامية[1]، ومع ذلك فإنه تردد من بعده فى دخوله طلباً للسلامة فيما يبدو . والحق أن هيكل عانى حيال لغة الحوار لونا من الحيرة ، كما عانى حقى لونا آخر ظهر أثره فى جريان الحوار فى المحكمة بالفصحى حتى لو كان المتكلم جندياً عربياً[2]، وفى وجود كلمات أجنبية . أما هيكل فإن محاوراته الريفية تجرى بالعامية ، وبين المثقفين تجرى بلغة بين بين ، وبخاصة حين يكون الحوار فى ذاته مفتعلا ويقصد منه نقل فكرة أو شرح مذهب يدعو إليه الكاتب أو يناقشه ، مثل ذلك الموقف الحوارى الطويل بين حامد وبعض زملائه عن جدوى الزواج وقيمته ، فعلى حين يمرح الجميع مع زميلهم الأزهرى الشيخ خليل ، حتى يقول له

(١) يذكر أيضاً أنه هو الذى هدى هيكل إلى اتخاذ الريف موضوعاً لروايته ، ولكن هيكل ذا المنبت الريفى الأصيل والثقافة الرومانسية ، لم يكن بحاجة إلى إرشاد خارجى ، وقد بقيت قدماه فى الريف إلى آخر حياته . انظر مقدمته لعذراء دنشواى ، وما كتبه عنها فى : « فجر القصة المصرية » .

(٢) الرواية ص ٦٠ .

زميله حسنين : « أعوذ بالله ، المشايخ دول طول عمرهم شحاتين ، ياشيخ خليل انت مالك ومال الدخان روح انتشق » . نجد فى الموقف نفسه عبارات متبادلة مثل:« شقاء لا محيص عنه » و« ننكمش على اجتلاء مايحيط بنا وتبقى نفوسنا تتآكل أجزاؤها[1] » . وهنا لا يقف الاضطراب عند حد اللغة المتبادلة فى الموقف ، لأن الموقف نفسه — والمشكلة المثارة فيه — يغلفه الافتعال . ولكن هيكل حين يصور موقفاً ريفياً بطريق الحوار فإنه يتفوق على طاهر حتى تفوق الأصيل فى البيئة والقدير فى الفن .

لقد نفذ هيكل إلى جوهر الشخصية الريفية وخبر ما فيها من مظهرية مقدسة ، فأعانه هذا على أن يصل فى مثل هـذه المواقف الحوارية إلى درجة من الطبيعية والسهولة الممتنعة غير منكورة ، وندع جانباً أنه يكتب : « قد المقام » ويكتبها حتى مثلا:« جد الجام » فالاختلاف خطى لا أكثر ، ولا يضيف للغة فى ذاتها عمقاً أو مغزى ولا يزيدها إقناعاً .

والمشكلة اللغوية عند تيمور — تستحق الاهتمام،إذ تواجه لأول مرة من أحد دعاة العصرية المصرية . حقا لقد واجهها من قبل عيسى عبيد ، ولكنه قد اتخذ موقفا من الحوار عرفناه ، وأبقى ما سواه للفصحى ، فإذا ما صادف كلمة أجنبية يعجز عن إيجاد مقابل لها ذكرها كما هى ، وإذا ما سقط فى خطأ فهو خطأ الجهل بقواعد اللغة لا الاجتهاد الفنى ، وهذا ما يفترق فيه تيمور عن عبيد ، فإنه لا يستسلم للفظ الأجنبى وإنما يحاول إخضاعه بتعريبه ، ولكن تعريبه مضطرب ، فى مرحلة التجريب ما يزال ، فمرة هو « قطار الكهرباء »[2] ومرة أخرى هو

(١) زينب : ص١٣٢ — ١٣٤ .

(٢) رجب افندى : ص ٤٥ .

الترام[1] بعينه . ويظهر الاضطراب فى محاولة تفصيح الأساليب العامية أو العكس ، فصاحب المطعم يهتف فى لهجة شعبية لا تخطىء حقيقتها : « جهز يا ولد المائدة التى فى الركن وافرش عليها جرنالا جديدا[2] » . ثم إن الولد توسط المطعم بعد ما مسح بفوطة صدره وقعد رجب وزميله ، وصاح مناجيا نفسه بنغمة فيها مدوغنة قائلا : اللى على الله على الله[3] . وعلى حين نعلم أن النسوة يقلن عن المعلم فتوحة إنه « عايق » ، ويستعمل تيمور هذه الصفة الحية بصورتها الشعبية الزاهية ، نجد رجب أفندى يطبق على عنق الحاج حلجيان بقبضة كأنها مخلب الباشق !! فهذا الاضطراب فى استعمال الأسماء الموصولة ، وإخضاع الكلمات المعربة لحركات الإعراب ، ومحاولة القرب من الكلمات الدارجة والألفاظ الشعبية ، التى تعادلها محاولة أخرى للتفاصح والإغراب ، كل ذلك من علامات البداية التى تتمثل فى هذه الرواية خير تمثيل .

وينسب بعض الباحثين لتيمور وعيسى عبيد معا جهدا آخر فى مضمار اللغة ، إذ « أصبح جمال اللغة لا ينبع من قيمة غير قدرتها على التعبير ، وتخلصت من طلاء الزينة ، وأخذت اللغة تشق طريقها إلى التعبير عن أحاسيس الإنسان وعواطفه الداخلية »[4] ونسبة هذا التحول إليهما قول بالطفرة وهو فى الأدب — كما فى غيره — منطق مرفوض ، فالتطور سنة الحياة وعلامة الاستمرار ، وقد تتبعنا هذا الجانب فيما سبق من أعمال ، ورأينا اللغة تتعثر بين القديم

(١) الرواية : ص ٣١ .
(٢) الرواية : ص ٦١ .
(٣) الرواية : ص ٦٢ .
(٤) الدكتور عبد المحسن بدر : تطور الرواية العربية : ص ٢٥٧ .

وصروف،لتأخذ لها طريقا عند لطفى جمعة، وتمضى على نحو أكثر صحة وحياة عند طاهر حقى ، فتكون قد تخلصت من زينتها تماما ، وأصبحت فى خدمة تكوين الصورة ، إلا أنها تظل عنده فى حدود الصورة الخارجية ، فيخوض بها هيكل عالَمَ النفس الرومانسية الشاعرة ، لتصل فى النهاية ، ومع النزعة التحليلية ، إلى مايقرب من الدقة والاقتصاد عند تيمور و عيسى عبيد .

ويبدو تيمور فى محاولته الثانية أكثر بعدا عن هفوات الاضطراب اللغوى وحدة التعبير ، وقدخضعت «الأطلال» لتجربة فريدة لم يقم بمثلها غير تيمور ، إذ أعاد نشرها مرة أخرى بعد سبعة عشر عاما من صدورها (سنة ١٩٥١) تحت عنوان آخر هو:« شباب وغانيات » . وقد حاول أن يتجنب فيها الكثير من أخطاء البناء والتعبير ، فتحقق له بعض التوفيق . ويجمع النقاد على قدرة لاشين فى اكتشاف التعبير المناسب وإدارة الحوار وإغنائه بما يكشف عن دخائل الشخصيات وطبائعها .

يقول عنه يحيى حقى : من السهل أن تفرق تيمور عن محمود طاهر ؛ فالأول يمتاز بمبالغته فى وصف دقائق المنظر الذى يصفه دون أن تجمع هذه الأوصاف مهارة أو حبكة قصصية ، وكثيرا ما يفشل فى الإتيان بالمحاورات على طبيعتها ، وكما تكون بين الأشخاص الذين يصفهم ، والسبب فى ذلك أنه يفكر تفكيرا عربيا ثم يترجمه إلى العامية ، ومن هنا كانت على معظم أحاديثه مسحة من التكلف ... ويمتاز محمود طاهر بأن الحبكة القصصية تكون فى الغالب متقنة ؛ قصته واضحة الأطراف ، يفسدها بعض الأحيان زيادات لالزوم لها ، ثم هى محكمة الحوادث تسير بك من فكرة إلى فكرة فى ذوق أوربى ، ويمتاز أيضاً ، وهو شىء مهم عظيم الأهمية ، بوجود روح الدعابة الجـــذابة واضحة فى معظم

قصصه[1] . ويقول عنه الدكتور حسين فوزى : « لم أعرف للغة العامية بلاغة بقدر ما عرفتها فى كلامه ، وإذا أسفت على شىء فى أدب طاهر لاشين فهو انصرافه عن إجراء لسان أشخاصه بتلك اللغة الملونة الفياحة[2] » . وفى مقدمة الأستاذ حسن محمود التى تصدرت « حواء بلا آدم » يشــير إلى تميز أسلوبه بالفكاهة والسخرية ، لكن هذه السخرية ليست أساس فكاهته ، إذ هى من النوع البرىء المرح الذى قد يبعث على الابتسام أو الضحك ولكنه لا يبعث على الاحتقار ، كما نشعر من فكاهته بإشفاقه على مخلوقاته وحبه لهم ، ويطالبك بمشاركته شعوره ، كما أنه لا يهزأ بنقائصهم ، وإنما يلتمس لهم الأعذار وينتحل لهم المبررات .

وهذه الأقوال جميعا وإن كانت لاتتجه إلى الحوار عنده اتجاها مباشرا فإنها عللت لأسباب نجاحه؛ فهو حوار طبيعى غير مفروض على شخصياته ، وهو حوار صريح يقول كل شىء عن هذه الشخصيات ، كما يمتاز هـــذا الحوار بالوضوح والتركيز تفريعا على إتقانه للحبكة القصصية ووضوح الرؤية فى خاطره ، ويجمع إلى ذلك اتصافه بالإنسانية والتعاطف مع نماذجه ، فهو لا ينطقها لنضحك منها ، وإنما يفعل ذلك لنرثى لها حين نطلع على أعماقها . وقد تقدم بالحوار فى « حواء بلا آدم » خطوة كبيرة حين لم يقتصر على مجرد الكشف عن الأفكار أو المخططات بصورة مباشرة ، وإنما منحه دلالة أبعد ، من خلال امتداد الجملة أو اقتضابها ، ومن خلال تجاوبها الحى مع نفسية قائلها وعالمه الداخلى ، الذى قد

---

(١) خطوات فى النقد: ص ١٢ وقد اقتبسه: « تطور الرواية العربية » وزاد فيه وحرف أكثر من مرة بما يعكس معناه . انظر ص ٢٦١ .

(٢) من مقدمته لمجموعة قصص: « النقاب الطائر » ص ١١ ، ١٢ .

لا يتفق مع ما يجرى به اللسان من عبارات مسموعة ، وهذا المشهد الحوارى بين حواء و رمزى ، وهما فى طريقهما إلى بيتها فى تلك الزيارة الوحيدة الفاصلة ، يكشف عن خصائص الحوار عند طاهر لاشين . يقول رمزى جريا على ما اعتاده من بطولة خيالية لا تجاوز الكلام : « وتصورى أن فيه قرى لو جمعت كل ما عند أهلها تجديه لا يتجاوز جنيه واحد .

— وهذا بؤس

ومرت فى خاطرها مقارنة بين البيتين ، و بين الأهلين ، ولأول مرة فى حياتها تبينت أن جدتها يجب أن تكون أحسن مما هى عليه مظهرا . والحاج إمام ... أواه لو دخل وكان بقميصه وسرواله يتوضأ فى صحن الدار .

— تجديش فى الدنيا أعجب من كون الفلابة دول مايناموش فى أوده مبنية بالطوب أو الدبش إلا إذا ماتوا .

— ملاحظة مدهشة [1]» .

رمزى فى هذا المقطع خلى البال إلا من اهتمامه الموهوم بالفلاحين المعدمين ، فتحلو له الثرثرة ممثلة فى إطالة الجدل لإقناع نفسه بأنه يقوم بدور ما من أجلهم ، وحواء مهمومة بما هى مقبلة عليه من مشاهد قاسية ، فتأتى عباراتها مقتضبة قاطعة تحمل كلمات حزينة أو فاترة . ونحن هنا نرثى لها ونعطف على ألمها ، ولا يساورنا أى قدر من السخرية من طموحها المخفق لامحالة .

٣ — خصائص الحركة الواقعية الأولى :

هذه إذا : « الحركة الواقعية الأولى » ، فقد اتضح لنا أنها كانت حركة واعية ، تآزر على خلقها وتنشيطها أفراد عديدون ، عن وعى بدورهم الذى يصنعون ، وإن

(١) وهذا المقطع أقتبسه أيضا « تطور الرواية العربية » وحاول تفصيحه ! !

بدا فى أحيان كثيرة مستقدا إلى إدراك فردى وثقافة ذاتية، لكنه كان يلتقى مع رغبات عامة فى استقلال البلاد فكريا وأدبيا بما يوازى ويساند استقلالها السياسى . إن هذه المرحلة لم تفطن إلى الواقعية فى صورتها وفلسفتها المذهبية الكاملة ، وإذا حدث اللقاء والتوافق أو التأثر والتقليد بين ماينتج بعض أدباء هذه المرحلة من أدب وبين إنتاج بعض الواقعيين ، فهو الإعجاب بالشخص وبأدبه لا بالمذهب الذى يصدر عنه ، أى أن هذا الجيل لم يكن يبحث فى النظريات أو المدارس الفكرية ، بقدر ما كان يتوق للتعبير عن نفسه ، وعن شخصية وطنه ، ويبحث من خلال أشواقه عن النهج الملائم الذى يمكن أن تظهر فيه دعوته ويبرز فيه موقفه جليا ، ومقنعا فنيا . وكان يشعر بأنه يرود أرضا جديدة ، ولهذا كثرت كتابة المقدمات بين يدى الروايات ومجموعات القصص القصيرة ، وهذه المقدمات بدورها لا تحفل بالأسس الفكرية المذهبية بمقدار ما تردد أسماء أدباء الغرب كأفراد ، فاشتملت على أسماء تقف موقف التعارض الصريح فى فلسفاتها واتجاهاتها الفنية، تستشهد بهذا أو تستمد فكرة من ذاك . كما أن الكاتب من هذا الجيل كان يخلط فى قراءاته بين مختلف الآداب وعبر الأزمنة ، ولا يلتزم بمؤلف خاص أو باتجاه خاص فى قراءاته . وهذا بالطبع لا يناقض أن ينصب إعجابه على شخص بعينه أكثر من سوا ، لأن غايته فى البداية والنهاية التعبير عن الذات ممزوجا بالتجربة الاجتماعية العامة ، لتظهر ملامح الوطن المصرى جلية.

ولظروف تاريخية واجتماعية وفنية وشخصية ، اكتسبت هذه المرحلة خصائصها العامة التى يمكن أن نلمحها فى تلك الروايات التى عرضناها . وفيما يعود إلى التاريخية والاجتماعية يغلب على هذه المرحلة طابع الاهتمام بالقصة القصيرة ، فالعدد الذى عرضناه من الروايات محدود ، فضلا عن أنه يمثل — فيما عدا تيمور — تجربة

وحيدة لكل كاتب من الآخرين ، حتى أولئك الذين لم يلتزموا بالتصوير الواقعي وتعرضنا لأعمالهم في الفصل السابق يخضعون أيضاً لهذه الظاهرة حيال الروايات ، على حين أننا نجد لتيمور ، في الفترة نفسها ، أربع مجموعات قصصية ، ولطاهر لاشين مجموعتين ، ولعيسى عبيد مجموعة ووعدا بأخرى ، ولأخيه شحاته مثل ذلك ، ولمحمد تيمور مجموعة « ماتراه العيون » ، هذا غير القصص الفردية والمتفرقة التي نشرت في « السفور » و « الفجر » وغيرهما مما كان استمرارا لهما بعد احتجابهما ، ولم تجمعها كتب منشورة .

وتنسجم موجة القصة القصيرة الغالبة على هذه المرحلة مع الإعجاب المشترك بروادها — موباسان وتشيكوف على الأخص — برغم الاختلاف على غيرهما من مشاهير الروائيين . وإذا كان عيسى عبيد على وجه خاص قد ردد بانفعال واضح اسم بلزاك وزولا ، فإنه بدأ بالقصة القصيرة أولا لا بالرواية التي اهتم بها هذان الكاتبان، وكان فيها أقرب إلى التوفيق منه في محاولته الروائية اليتيمة . وإلى جانب قلة الروايات الصادرة في هذه المرحلة من الناحية العددية فإنها تعكس أيضاً نوعا من الفتور في الكتابة ، بمعنى أنه يندر أن تصدر روايتان في عام واحد ، أو في عامين متتاليين ، وكان الأمر على العكس في القصة القصيرة ، فقد شهدت الأعوام (١٩٢١ — ١٩٢٦) فيضا من هذه القصص ، وصدرت فيها مجموعات عديدة .

ومن حق المتأمل لهذه الظاهرة أن يعجب : فالقصة القصيرة ماتزال تعتبر أحدث الاكتشافات الفنية في مجال الشكل ، لم تعرف في صورتها الفنية الكاملة قبل موباسان و تشيكوف ، فضلا عن أنها في صورتها الفنية الكاملة أيضاً تحتاج إلى دراية فنية أعلى ، وتجربة أطول ، وقدرة على الملاحظة الدقيقة ، واصطياد الظواهر العادية والمواقف المألوفة ، مما يحتاج إلى تنبه عظيم ودقة متناهية ، فضلا عن

أنها فن الاقتصاد فى الكلمات مع غنى الدلالات، وفن الشكل المحكم مما لا يحتمل شطحات المبتدئين أو من لا يستطيعون نكران ذاتهم وإخراج أنفسهم من آثارهم الفنية. فكيف (غامر) هذا الجيل وما سر هذه المغامرة؟ أغلب الظن أن الأمر يرتبط بقدرات المجتمع حضاريا وتاريخيا، وعلى قمة هذه القدرات المحدودة سهولة نشر القصة القصيرة حيث يتسع لها صدر الصحف، وهي فى ذلك تشبه المقالة من حيث الحجم، وتقترب منها أحيانا — فى تلك المرحلة — من حيث الشكل، ربما لترضى أصحاب الصحف. أما الرواية فلا مفر من طبعها فى كتاب، والاعتماد على جمهور القراء فى تمويلها، ولم يكن الجمهور قد اعتاد رؤية هذا اللون من الروايات حيث تختفى العناوين المغرية بغموضها البوليسى أو مغزاها الجنسى، ليخلفها «رجب أفندى» أو «ثريا». هذا فضلا عن أن المجتمع كان فى حالة التوتر والتغيير فى أعقاب ثورته الشعبية: شهد زوال الحجاب وقيام الحياة الدستورية وإخفاقها وأزماتها، والرخاء الاقتصادى العجيب، والانهيار العالمى المخيف فى أعقابه، وتأسيس الجامعة المصرية ومصادرة الفكر الحر فيها، كما شهد تبدلا واضحا فى أحجام الطبقات الاجتماعية وفاعليتها العامة، وهذا المجتمع القلق السريع التغير يؤدى بدوره إلى عجز الكاتب عن ملاحقته فى تطوره من خلال عمل روائى، إذ يقوم على النظرة المستأنية والفكرة الممتدة ورصد التطور الهادىء. وتكتب الرواية عادة لمجتمع مستقر ولقراء يشعرون بشىء من الدعة والاستمرار، وهو ما حرمه هذا الجيل. وقد عاش الكاتب فى ظل هذا المجتمع فتأثر به من حيث لم يستطع أن ينقطع للإنتاج الفنى الذى يستغرق وقتا طويلا وجهدا كبيرا.

ونستطيع أن نضيف إلى ذلك تعليلا فنيا آخر، وهو أن هذا الجيل، وهو مكتشف الواقعية، كان من الطبيعى والمنطقى أن يكتشف معها القصة القصيرة

التى ارتبطت بالواقعية أوثق الارتباط،وقامت على أساس من اكتشافها لمفهوم جديد للزمن ، فهو فى سيولته — عند الواقعيين — لا يتكون من خط ممتد مدمج وإنما من لحظات منفصلة ، وحياة الإنسان لا تمضى على نسق واحد ، وإنما من حق اللحظة الشعورية أو الموقف أن يبرز لذاته مستقلا ومنفصلا عن التيار العام وحاملا شارته ومغزاه فى الوقت نفسه . فليس غريباً أن يكتشف محمود تيمور القصة القصيرة ، بل الغريب ألا يكتشفها لموباسان الذى هداه إليه أخوه .

ومن نتائج هذه الظروف التاريخية أيضاً أن الواقعية فى هذه المرحلة نشأت فى رعاية الطبقة المتوسطة والشعبية ، حين بدأت هذه الطبقة تأخذ مكانها اجتماعياً بفعل الثورة وبالنمو الثقافى نتيجة انتشار التعليم نسبياً. وإذا كان دعاة العصرية المصرية قلة أرستقراطية آمنت بالديمقراطية — فيما يرى يحيى حقى — فإن بعضهم على الأقل ، من الصعب اعتباره من هذه الأرستقراطية ، بل هو أدنى إلى المتوسطة مثل طاهر لاشين و عيسى وشحاتة عبيد . وقد نشأت الرواية فى رعاية الطبقة الوسطى بجماهيرها ذات الثقافة المحدودة بمعنى آخر غير أنها قامت على تصوير تلك الطبقة ، وتتصدر رعاية ذوقها وتملق مشاعرها الخاصة ، نتيجة الإحساس المتزايد بها ، بعد موقفها إبان الثورة وما ترتب لها من حقوق فى ظل الحياة الدستورية ، أو كما يقول والتر آلان تعليقاً على مسار الرواية الإنجليزية ، وما خضع له من تغييرات فى أعقاب قوانين سنة ١٨٧٠ ، وما ترتب عليها من حقوق للطبقات العمالية الكادحة: « لقد أصبح إمداد جمهور تلك المستويات التى ليست لها صلة بالمستويات الأدبية والفنية — كما قد يتبادر إلى الذهن — بالروايات عملا مقبولا ، وتوقفت فكرة المستوى الموحد والرفيع عمليا ... لأننا عندما نعطى لشخص من

أنصاف المتعلمين حق التصويت ، وتدفعه إلى أن يعتبر نفسه بذلك كتحكم فى أقدار بلده ، فإنه ليس من السهل فى الوقت ذاته أن نقنعه بأنه لا يمكن أن يكون أيضاً متحكماً فيما هو ممتاز فى الفن ، فهناك استعداد فطرى عند كل شخص للاعتقاد بأن ما يفعله هو الأفضل[1] » .

وفى ضوء هذا الشعاع التاريخى الاجتماعى نستطيع تعليل ما ظهر واضحاً فى هذه الروايات من ميل إلى الإفزاع والإرعاب تارة ، وإلى الإثارة الجنسية تارة أخرى ، أو مبالغات عامة فى الوصف أو التحليل أو رصد الحوادث والأسباب. واتجاه الكاتب إلى جمهوره ، وتفكيره فى إرضائه ، واضح فى مقدمة تيمور لرواية «رجب أفندى» ومن قبله ظهر عند لطفى جمعة وحقى، لكن كاتباً آخر مثل عيسى عبيد كان يناوىء جمهوره، ويصدم ما اعتاده من تقاليد فنية، وهذا بدوره لا يبطل تعليلنا، بل يؤكد أن الظاهرة يمكن أن يصنعها – بل لا يمكن إلا أن يصنعها – أكثر من سبب أو دافع ، فالمبالغة فى ذاتها – كمبدأ عام – تمثل الشعاعات الأخيرة للرومانسية فى الرواية الواقعية . فهذا الجموح والإفراط والغلو من علامات التعبير والتصوير الرومانسى[2] . بل إن محللى روايات بلزاك يضعون عدم الدقة فى التحليل النفسى للعواطف المعقدة ، وعدم اعتنائه بالعوامل الداخلية التى تكون سبباً فى تكوين النفس أو تفككها ، مقترنين ببحثه عن النموذج الشاذ[3] .

وكان كتابنا حديثى عهد بهذا الاتجاه الواقعى الجديد ، بل بدأ بعضهم حياته الأدبية باتجاه نحو الرومانسية واضح ، ومحمود تيمور نفسه يعترف بأن إعجابه

---

(١) The English Novel, P. 260

(٢) ج لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ ص ٣٤٤ .

(٣) السابق ص ٣٤٢ .

الأول كان بالروايات البوليسية ، كما أعجب بـ « ألف ليلة وليلة » . وبين المغامرة والخوارق والعجائب وارتيـاد البـلاد المجهولة ، ولد كاتباً شاعراً يقرأ لهوجو وديموسيه ، وينشر قصيدة عن «الزهرة العاشقة» فى مجلة «السفور» سنة ١٩١٩ ، ويمنح إعجابه لشعراء المهجر ويحاول تقليدهم بشعر منثور . ومثل ذلك يمكن أن يقال — مع شىء من التحفظ — عن طاهر لاشين .

وترتبط هذه المبالغة الواضحة — من الوجهة الفنية — بمرحـلة البواكير؛ لأن الإغراق أقرب منالا من الاقتصاد الذى يحتاج إلى دراية وحذر ، وغوص وراء الدوافع المتأنية التى تصنع مصائر الناس على مهل وبتسلسل غـير منظور . وهذا الجيل الرائد لم يكن يملك هـذه القدرة التى تحتاج جهـد المزاولة إلى سعة المعرفة ، فإذا عرف هذا الجيل أشياء عن الرواية الفنية ، فإنه لم يكن زاول الخلق عملياً ، وكان فى مرحلة البهر والإعجاب بقراءاته فى الرواية الأدبيـة ، يريد أن يؤكد ذاته على أى وجه كان ، ويكتفى من الفن القصصى بالقشرة ، ومن المصرية بما يشبه تعليق اللافتات دون اهتمام بما تحتها من مضامين .

وهذا الميل إلى المبالغة والتهويل بالإضافة إلى سهولة الاداء ، هو المسئول عن تلك الشخصيات الشاذة التى ظهرت فى أكثر الروايات ، وقد يكون علم النفس مسئولا عن مسئولية المشارك فى ذلك ، إذ كان علما حديثا بالنسبة للمثقف العربى ، وهو فى تحليله لأمراض النفس وانحرافات الشعور يغرى الـكاتب المبتدىء بتقديم مثل تلك النماذج الجاهزة . ولا نعنى بالجاهزة ما تعنيه كلمة Flat أو أنها غير متطورة ؛ وإنما نعنى أن علم النفس يقدم الجزء الأكبر من التعقيد الروائى حين يصف « الحالة » من كافة جوانبها ، ويشير إلى نهـايتها وتوقعاتها : الانتحار لمدمن الخمر والمقامرة احتمال قائم لمن ورثهما وزاولهما (فى وادى

المموم) والجنون أو الانتحار غاية مقبولة لمن ضرب فى أوهام السحر ، واستسلم لتكهنات الخرافة ، وصنع من خيوطها الوهمية أحلامه وآماله (رجب أفندى — حواء بلا آدم) . وقد اعتمد طاهر حقى على شخصيات جاهزة أيضاً، بل رواية جاهزة بمعنى آخر ؛ إذ تولت المادة التاريخية تطوير الرواية فى الصميم ، وأصبحت قصة الحب شيئاً تابعاً ، غاب تماماً طوال الحوادث الحادة ليظهر فى كلمة وداع فى الصفحة الأخيرة ، وجهها المؤلف بنفسه ، حين عجزت الرواية موضوعياً عن توجيهها . وهذه الخطوط الصارخة فى الوصف والتحليل من علامات البداية لفن ما يزال يرود الطريق للمرة الأولى ، لا وسط ولا اعتدال فى طبائع الشخصيات؛ لأن الوسط المعتدل — أى الإنسان السوى — يحتاج إلى جهد فى تقديمه فنياً ، فتصوير الأمور العادية والحياة اليومية البسيطة هو ما يحتاج إلى فن ودراية ، وما عبر عنه محمود تيمور من إلزام الشخصية صفة واحدة صارخة يؤدى بدوره إلى أن تكون الشخصية نمطية أو مسطحة أو كاريكاتورية، ويطلق فورستر الكلمات الثلاث على الشخصية التى تبنى حول فكرة معينة، ويمكن أن يعبر عنها فى جملة واحدة [1] . وهو فى تعداده لميزات الشخصية المسطحة — فى مقابل المكورة أو النامية — يكشف عن جوانب السهولة التى تدفع بعض الروائيين إلى إيثارها، فمن ناحية يمكن التعرف عليها بسهولة حيثما جاءت ، فلا تخطئها عين الكاتب العاطفية ولا عينه المبصرة ، ومن ناحية أخرى يكون فى استطاعته أن يتذكرها فيما بعد ؛ إذ تبقى فى ذاكرته دون تغيير بسبب من أنها لا تتغير حسب الظروف . هذا فضلا عن أنها لا تحتاج إلى تقديم إلى القارىء ، ولا تهرب من الكاتب أو القارىء ، فليس عليها إلزام بالمراقبة فى

E.M. Forster ; Aspects of the Novel, P: 75.

تطورها وإظهار جدها ، فحجمها ثابت وحركتها محسوبة[1] .

وهذه العناصر ذاتها تستطيع أن تفسر لنا لماذا اعتمدت روايات هذه المرحلة على شخصية محورية ، يتجه إليها اهتمام الكاتب بالوصف والتحليل ، وتدور الحوادث وتنمو بفعلها أو فى خدمتها ولتبريرها ، فحياة الشخص الواحد يمكن أن تكون رباطا تقليديا للحوادث، وتطورا للخط الروائى . وهكذا سنجد جهد روائيى هذه المرحلة منصرفا إلى شخص واحد — فيما عدا عذراء دنشواى ولها ظروفها الخاصة — يصير ما عداه ثانويا ، وإلى جانبه لا تكتسب أحداث الرواية قيمة فى ذاتها أو دلالة خاصة بها ، أو بالبيئة العامة فى الرواية ، وإنما هى مهمة بمقدار ما توضح من جوانب هذا الشخص أو تصرفاته . وفى هذا الملمح بالذات — نعنى الاهتمام بالشخص أو بالبطل — يقف هذا الجيل من الواقعيين موقف التناقض مع ما عرف عن الرواية الفنية فى عصره . ولكنه — فى نفس الوقت - يعتبر منطقيا مع نفسه ، ومع قدراته ومرحلته الطلائعية التى لم تسبقها تجارب رائدة فى مجال الشكل الواقعى ، هو متناقض مع قراءاته فى اتجاهها الواقعى ؛ لأن الواقعية فى تلك المرحلة كانت قد تخلصت من البطل تخلصا شبه تام . إذا كان بلزاك يهتم بشخصية ما فى رواية من رواياته فإنها لم تكن تستنزف كل قواه الخالقة ، من خلفها اللوحة العريضة للمجتمع ، وحين كتب فلوبير «مدام بوفارى» كان لا يزال يولى شخصية إيما شيئا من الاهتمام الخاص، ولكن مقاطعة نورمان تبدو فى صورتها الكاملة ، كإطار محدد للشخصية ، يفرض عليها مصيرها أو يدفعها إليه . أما زولا فإن الموضوع — لا الشخصية — هو ما كان يعنيه فى الأساس[2] .

(١) السابق ص ٧٦ — ٧٧ .

(٢) راجع فى ذلك : « فى الثقافة المصرية » ص ٢٠١ .

ومن وجه آخر يمكن أن يقال: إن زعماء الواقعية — بلزاك وفلوبير وزولا — لم يكونوا أصحاب التأثير الأقوى فى هذا الجيل — إذا استثنينا عيسى عبيد ولطفى جمعة — وإنهم آثروا من الواقعيين أمثـــال موباسان وتشيكوف، وهما من رواد القصة القصيرة، وكثيراً ما قامت قصصهم القصيرة على تصوير شخصية فى موقف، ولا نستبعد أن يكون الاهتمام بتصوير الشخصية فى موقف أو حيال أزمة قد تسلل من القصة القصيرة عند مثل هذين الكاتبين إلى الرواية المصرية فى هذه المرحلة، مضافا إليه هذه السهولة التى يجدها الكاتب فى تصوير الشخصية ولا يجدها فى تصوير أحداث تلزمه بأن تكون صادقة على مجتمعه ومرحلته. فضلا عن أن هذا الاهتمام بالشخص تدخله البرجوازى، من الاهتمام بالفرد وإبراز دوره الخاص أو وضعه الخاص الذى لا يمثل فيه إلا نفسه، وقد كان كتاب هذه المرحلة من البرجوازيين أو من هذه الأرستقراطية التى لا يقل إحساسها بذاتها عن هذه الطبقة الوسطى التى ظهرت فى مجال التعبير الأدبى ككتاب وكأبطال روايات وقصص. وهذا ما نعنيه بالقول بأن هذا الجيل فى تجاهله لبعض أسس الواقعية الذهبية، كان فى الوقت ذاته منطقياً مع نفسه.

على أننا سنكتشف وجها آخر لهـذه المنطقية حين نتجاوز — تاريخيا — المرحلة الذهبية فى الواقعية الأوربية، ونعود إلى الدعوة الواقعية الأولى التى تحدث عنها إيان وات وربطها بمنتصف القرن الثامن عشر، فحدد معالمها وخصائصها، وهى فى بعض ملامحها ومعاناتها هناك تلتقى بمرحلتنا هذه، إذ كانت تمثل هناك أيضاً «التجربة الرائدة غير المسبوقة»، فقد وجد هؤلاء الرواد — ريتشاردسون وديفو وفيلدنج — أنفسهم حيال فنهم الجديد فى مأزق؛ فالأشكال الفنية قبلهم راسخة وموضع قبول عام، ومجرد الاستسلام لها بتقليدها يهدد قيمة الفن الجديد

بالانهيار . والسبب فى هذا يرجع إلى أنه قد أصبح أول عمل الروائى أن يحول انفعاله الصادق إلى تجربة إنسانية، فإن الاتجاه إلى أى نموذج من النماذج التقليدية السابقة يهدد نجاحه ويعرضه للخطر، أما هذا الشعور الغالب بأنه ليس للرواية شكل محكم يقارن بالتراجيديا والقصيدة الشعرية فمن المحتمل أن يكون قد أدى بدوره إلى فترها فى التقاليد التكنيكية ، وأن ذلك كان ثمنا لواقعيتها ، ذلك أن رفض الشكل التقليدى قام على أساس من رفض التجارب التقليدية ومضامينها ، وكان لا مفر من البحث عن شكل فنى جديد، يقسم للتجربة المعاصرة التى تهتم بالمجتمع، ولا تلتفت إلى الأسطورة أو التاريخ[1] » .

ونستطيع بالمثل أن نجد الاعتماد على « شخصية » واضحا فى عناوين روايات هذا الرعيل الأول المكتشف للواقع فى الرواية الإنجليزية ، فهناك « باميلا » و« روبنسون كروزو »و« توم جونز » وغيرهم ، ولم تكن هذه نقطة التشابه الوحيدة بين الميلادين ، فعند ريتشاردسون نجد الاعتماد المبالغ فيه على الرسائل المتبادلة ، ورصد التفاصيل الصغيرة والدقيقة ، حتى لقد اعترض كثير من القراء المعاصرين على ما أسموه : « تكديس الظروف التافهة » مما دفع برجل فى مقهى أن يتندر بسخرية من أن الكاتب لم يحك لنا عن العدد الصحيح لدبابيس الشعر التى استعملتها « باميلا » عندما ذهبت لمقابلة لنكولن شاير ، وقد تبعه فيلدنج حين وقف عند التفاصيل الدقيقة للثياب ، وذلك عندما جعل بطلته شاميلا - وهى معارضة لباميلا - تحزم قبقابا أو قبقابين عندما تترك سكنها[2] ، وفضلا عن غرابة التجربة فى « روبنسون كروزو » وعند هؤلاء جميعا نلمح

---

(1) Ian Watt : The Rise of the Novel, P : 14

(2) السابق : ص ١٥٩ .

عدم الاحتفاء بالأسلوب ، أو رفض التأنق اللغوى ، مع حرص على وجود التناسق أو التناسب بين الشخصية ولغتها ، وكان ريتشاردسون أيضا رائد هذا الفهم الجديد لطبيعة الشخصية وصلتها بالحوار — بالنسبة للرواية — إذ فرق من خلال خبرته وتجربته بين لغة الرجال ولغة النساء ، ولم يكن الاختلاف واضحا من قبل بهذه الدرجة ، حتى لقد لفت التشابه بين لغة الرجال ولغة النساء نظر النقاد فى عصره[1]. وهذه المشكلات اللغوية واضحة أيضا عند جيل الواقعية الأول بالنسبة للرواية المصرية ، بدرجة تسمح بالقول بأن هذه المرحلة يمكن أن تسمى مرحلة التجريب فى اللغة كما هى مرحلة التجريب فى التكنيك، فما من كاتب إلا ووقف عند اللغة يتخذ له رأيا أو فهما خاصا ، يدافع عنه ، كما لمسناه فى مقدمة عيسى عبيد ومن قبله فى مقدمة طاهر حقى ، كما لمسناه فى (تصرف) تيمور وعودته إلى قصصه ورواياته يعيد صياغتها . ولمسناه فى مقدمة الدكتور حسين فوزى التى صدرت بها مجموعة « النقاب الطائر » وهو يوازن بين طاهر لاشين حين يكتب بلغة الشعب ، وبينه حين يكتب بلغته الخاصة . يربط حسن محمود بين المبالغة والألوان القوية وبين لغة التعبير وكأنما يرى المبالغة ميراثا تلقيناه عن التعبير الفصيح الذى تتدخل فيه الصنعة بالقدر الأكبر[2]. والرابطة واضحة بين الاتجاه إلى الواقع ورفض اللغة المزينة ، فليس فى دنيا الواقع لغة منمقة وجميلة ، ولكن هناك لغة صادقة فى التعبير عن عالم قائلها ، ومادام هذا العالم ليس مستمدا من (صالونات) الطبقات الراقية — فالواقعيون يرفضون استمداد تجاربهم ورؤاهم من هذه الأوساط — فإن

(١) السابق ص ١٦٩ .
(٢) مقدمة حواء بلا آدم .

لغته بالطبيعة تتسم بالبساطة والخشونة . وقد كان مما لاحظ نقاد بلزاك على أسلوبه أنه غير سليم ، مشوش أو مشوه بتعابير ركيكة غير ملائمة[1]. والحكم بعدم الملاءمة يرجع إلى هذا الذوق الذى صنعه الرومانسيون معتمدا على شفافية التعبير وإيثار الكلمات ذات الظلال .

وبنظرة سريعة سيتضح لنا ماانعكس فى جو هذه الروايات من يأس وحزن وتشاؤم . . . وإذا كان اليأس والحزن فى « عذراء دنشواى » مستمدا من طبيعة الموضوع الذى لم يتدخل فيه المؤلف ليغير العلاقات فى داخل البناء الروائى عنها فى الخارج إلا بأقل درجة ، فإن الظاهرة تظل واضحة ومسلّمة عند لطفى جمعة و عيسى عبيد ومحمود تيمور و طاهر لاشين ، فانتهت رواية الأول بانتحار البطل وانتهى « وديع نعوم » إلى التعلق بالأوهام وارتكب رجب أفندى جريمة قتل وانتهى إلى الجنون . وإذا كان الفتى سامى (الأطلال) قد تعلق بآخر أمل ممثل فى ولده من فتحية ، فإنه يدفع بفتحية نفسها إلى الموت ، ويتهاوى إلى احتراف البغاء أو الضياع ، كما مات أخوه وزوج أخته وتحول العيوطى إلى تاجر ملذات ، وانتحرت حواء أيضا وعبثت الأيام والنظم الاجتماعية القاسية بآخر أحلامها فى حياة كريمة .

بغير حاجة إلى أدنى درجة من التأويل ، سنجد اليأس والإحساس بوطأة الحياة وعبث مقاومة مقاديرها قاسما مشتركا بين هذا العدد من الروايات . ويربط الدكتور عبد المحسن بدر فى تحليله لرواية طاهر لاشين بين ما تنضح به صفحاتها من يأس وبين الفترة التى كتبت فيها ، حيث استولى « صدقى » على الحكم ودفع بالحريات إلى هاوية لاقرار لها ، وحكم محمد محمود مصر بقبضته الحديدية ، إلى آخر هذه الظروف التاريخية المعروفة التى لن تنهض لتفسير هذه الملامح نفسها

---

(١) دراسات فى الأدب المقارن والمذاهب الأدبية : ص ٢٣١ .

التى عكستها روايات صدرت قبل استفحال الأزمة ، ولذلك لن نربط الظاهرة بالظروف التاريخية الوقتية ، وإنما نربطها بظروف المرحلة بصفة عامة ، وهى مرحلة الاضطراب فى النظم والثقافة والتقاليد، صورنا بعضا من ملامحها فى الفصل الأول ، وهذا الاضطراب قد جعل الرؤية أمام المثقف غير واضحة ، وبهذا غلبه التشاؤم فى أشد المواقف استدعاء للتفاؤل ، ومجموعة عيسى عبيد «إحسان هانم» وهى مهداة لسعد زغلول ، كما صدرت فى أعقاب فرحة البلاد باستقلالها ، لم تعكس أى درجة من الثقة أو الأمل ، فإن أكثر الشخصيات فيها إما ضائعة بالفعل (مأساة قروية) أو فى طريقها إلى الضياع (إحسان هانم) و (النزعة النسائية) وغيرها . ويمكن أن يقال هنا — ولا تثريب — ما دام هذا الفريق من الرواد قد قرأ آثار الواقعيين الأوربيين وانفعل بها ، وحاول محاكاتها ، فلماذا لا نتلمس التعليل لهذا الحزن وذلك اليأس فى قراءاته فى هذه الروايات الواقعية التى عانقت الألم ، وفقدت الثقة فى الإنسان ، ولم تنتظر خيراً يأتى به الغد ؟ ولا نجد رداً يضع هذا الرأى فى موقف التحفظ إلا ذلك الشعار الذى رفعه هذا الفريق : العصرية المصرية ، والعصرية تعنى اقتباس الشكل الفنى للرواية والقصة الأوربية، والمصرية تعنى ظهور خصائص البيئة وملامحها وقضاياها فى هذا الأدب الجديد . وإذا فنحن نوشك أن ندور فى حلقة مفرغة ؛ لأن خصائص البيئة ستعيدنا إلى طبيعة المرحلة وهى مرحلة اضطراب عام .

وإذا احتكمنا إلى قراءات هذا الجيل ، فإننا سنجده قد تعرف عن كثب على الأدب الروسى، وهنا تكمن المفارقة . محمود تيمور قد تقاسم إعجابه موباسان و تشيكوف على سواء ، وكذلك قرأ طاهر لاشين الرواية الروسية مترجمة ، بل يذكر يحيى حقى ليلة صاخبة احتد فيها النقاش بين أعضاء هذه المدرسة الحديثة

« وكانت تنطلق على موائدهم كالرصاص أسماء هوجو ودستويفسكي وموباسان وتشيكوف وبلزاك العظيم ، كاد ذات مساء أن تنشب معركة لأن أحد الجلساء — بتأثير الثورة — فضل كاتباً شعبياً مثل جوركى على كاتب ليست له رسالة شعبية مثل بلزاك »[1] بل إنه يجعل تأثير الأدب الروسى فى هــذا الجيل تأثيراً عاماً وشاملا؛ فاعتبره غذاءهم الروحى الذى حرك نفوسهم وألهب عواطفهم ودفعهم إلى الـكتابة بحرارة الشباب ، ويذكر فى هذا المجال أسماء جو جول وبوشكين وتولستوى ودستويفسكى وترجنيف وأرتزباتشيف وأخيراً جوركى[2] ، فالصلة قوية لا شك فيها، والاستمداد من الرواية الروسية والقصــة فى فترة البحث عن الغذاء تشير إليه أكثر من يد ، ومن هنا يكون العجب من شيوع روح التشاؤم بين هذا الفريق بالذات .

حقاً لقد عرفت الواقعية التشاؤم واليأس ، وأسرفت فى تصوير النفوس المنحرفة كفريسة للفســاد والغرائز الدنيا منذ داعيتها الأول بلزاك، « الذى سجل فى العديد من رواياته الدوافع الشريرة للطمع والبخل والأنانية فى أشكالها المختلفة ، ولم يكن بلزاك محباً للحياة ... فوجهة نظره فيهــا عادلة وقاسـية غالباً [3] . وتسلل هذا الشعور إلى فلوبير وموباسان وزولا تمشياً مع أفـكار تين عن الجنس البشرى، وانفعالا بالجو الأسود الذى أحاط بفرنسا بسبب حرب سـنة ١٨٧٠[4] ، ولـكن الواقعية الروسية لم تـكن على هذا المستوى من سواد الرؤية ،

---

(١) فجر القصة المصرية: ص ٧٧.

(٢) السابق: ص ٨١ .

(٣) J. Macy : The Story of the World, a Litorature, P : 407.

(٤) السابق نفسه .

بل على العكس ظلت فى أحلك الأوقات تتطلع إلى الغد آملة فى تحسن لا تعرف كيف يكون .

وإذا كانت الواقعية الاشتراكية هى التى رفعت شعار التفاؤل من أجل الإنسان والثقة به فى أعقاب الثورة البلشفية الكبرى ، فالحق أن الرواية الروسية تعكس هذا التفاؤل وبدرجات متفاوتة قبل الثورة بكثير ، بل تعكسه مرتبطا بالاتجاه الواقعى للرواية الروسية منذ تباشيره عند جوجول .

ولسنا فى مجال التحليل والتعليل لظاهرة التفاؤل فى الرواية الروسية ، وربما كانت راجعة إلى الروح المسيحية التى تؤمن بيوم الخلاص . هل نملك فى أعقاب هذه المقارنة السريعة أن نزعم أن هذا الطور من الواقعية فى الرواية العربية كان أقرب إلى الواقعية الأوربية منه إلى الواقعية الروسية فى اتجاهه نحو الشذوذ والتشاؤم ؟ وآخر ما يمكن أن نشير إليه من خصائص تلك المرحلة من نشأة الرواية الواقعية وتطورها ما يكاد يصير مسلمة لا تقبل نزاعا ، وهو انقسام كتابنا الروائيين إلى متأثرين بالثقافة الفرنسية وآخرين تثقفوا بغيرها ، وجعل الحظ الأوفر من التعبير عن النظرية من نصيب هذا الفريق ذى الثقافة الفرنسية ، دون الفريق الآخر الذى ينتج أعمالا روائية دون أن يهتم بتقديم النظرية أو تفنيد غيرها . هل يمكن أن يسند إلى المصادفة وحدها أن أول مقدمة عرضت للفن الروائى كما يراه الواقعيون كانت بقلم محمد لطفى جمعة ، وفى فترة مبكرة جدا بالنسبة للحديث عن الفن الروائى عموما ، وأن حوالى ستة عشر عاما مضت فى صمت إلى أن كتب عيسى عبيد مقدمته ، وهو من هذا الفريق المتأثر بالثقافة الفرنسية أيضا ، وأن حسن محمود حين كتب مقدمة « حواء بلا آدم » التفت إلى « فن لاشين » ، وحين كتب حسين فوزى مقدمة « النقاب الطائر » التفت إلى الجوانب الجمالية

فى التعبير بعامة ، وأنه ـ أخيرا ـ ليس بين قصاصينا من كتب عن فن القصة ، ودافع عن وجهات نظر وهاجم أخرى بمقدار ما فعل محمود تيمور ربيب الثقافة الفرنسية ؟ إذا صحت هذه القضية فلن يجدى فيها حكم المؤرخ ، وإنما ستحتاج إلى علماء النفس ؛ لا ليبرروا هذا الاتجاه بين الروائيين من أرضنا فى التفاتهم إلى الجانب النظرى إذا ماتثقفوا بالثقافة الفرنسية ، وإنما لتعليل اهتمام الفرنسيين أنفسهم بالجوانب النظرية فى مجالات الفكر والفن على سواء .

القسم الثالث

مرحلة الازدهار

(١٩٣٢ – ١٩٥٢)

هذا هو القسم الثالث من دراستنا التى تتعقب بواكير الواقعية فى الرواية المصرية ، وتسمو معها إلى أن تزدهر ويكتمل مفهومها وتستقر أسلوبا فنيا عند الكثرة من الروائيين ، وتتجه إلى أكثر من وجهة ، فالازدهار لا يعنى الاهتمام بالكم فحسب ، بل هو من باب أولى يعتمد على الكيف. ستكون روايات هذه المرحلة أوضح نهجا وأكثر وعيا بمتطلبات الفن السليم ، ومراعاة لمبادىء الواقعية. وقد اعتمدنا سنة ١٩٣٢ بداية لهذه المرحلة ، إذ صدرت «عودة الروح» فى تلك السنة ، وليس من عجب أن نتخذ من رواية يغلب عليها الطابع الرومانسى علامة البدء للازدهار الواقعى ، فعلى أهمية العمل الفنى فى ذاته ، فإن قيما أخرى يكتسبها من تفسيرات الآخرين له ومدى ووجهة تأثرهم به . وقد سبقت «زينب» ولكن تأثيرها ظل فى حالة تجمد لأسباب عديدة ولفترة طويلة ، فضلا عن كونها قد أكدت النزعة الرومانسية ، ولحقت «حواء بلا آدم» وهى أكثر وعيا بالواقعية وتحقيقاً لمراميها ، ولكن طاهر لاشين ينتمى إلى مدرسة سبقت الحكيم ، وأيضاً فإنها محاولة وحيدة أوشكت أن تذهب بغير صدى . وهنا يحقق الحكيم ميزة عظمى باستمراره وتنوع نتاجه وتجريبه مع الأساليب المختلفة ، مما يوشك أن يجعله الأب الحقيقى والأصيل للأشكال الفنية المختلفة فى مصر .

يربط الدكتور إسماعيل أدهم بين «إبراهيم الكاتب» و «زينب» من حيث قدرتهما على تقديم مجموعة من التحليلات النفسية وافتقادهما للحركة، وهى أساس هام للرواية الناجحة[1]، مما حد من قيمتهما فى خلق فن روائى ناضج، هذا على حين سنجد الحكيم بتنوعه واستمراره وقدرته على بث الحركة والحياة فى شخصياته، وحسه فى اختيار «المشكلة» أو «الحادثة» ذات الإثارة العامة والمناسبة لفترتها، قد صار محل مراعاة الأجيال اللاحقة. وبغير جهد تفصيلى يمكن اكتشاف الصلة بين «الرباط المقدس» وقصص إحسان عبد القدوس التى اتخذت من الفتاة الجريئة المعترفة مادة أساسية لها، كما يمكن اعتبار «عودة الروح» التى نتخذها علامة على بداية مرحلة الازدهار، بداية الاهتمام بالطبقات الشعبية فى المدن فى صورة غير مرضية أو شاذة، وإنما فى مشكلاتها اليومية العادية وعلاقاتها الاجتماعية المتشابكة والمتصادمة أحيانا، وفى طبيعتها التى تميل نحو الانفعال والمبالغة على أساس من الطيبة والنية الحسنة غالبا، وهو ماسنجده - مع تطوير مذهبى واضح - عند نجيب محفوظ، كما يشير الدكتور الراعى إلى الصلة بين «يوميات نائب فى الأرياف» و «خليها على الله» ليحيى حقى مع فوارق ذاتية[2]، بل إن الحكيم، وبرغم مضى نصف قرن على بداية نتاجه الفنى، مازال مطمح الشباب من الكتاب، وهذا يؤكد من وجه آخر ارتباط النشاط الفنى المصرى المتميز بأدب الحكيم وموهبته التى استطاعت أن تجمع إلى أصالة الإحساس بالمصرية القدرة الفنية والتجدد والاستمرار، وإقرار أسلوب جديد، ولغة جديدة فى التعبير الفنى، فى «عودة الروح» خاصة.

---

(١) توفيق الحكيم: ص ٤٤.
(٢) صحيفة «المساء» ٢ نوفمبر ١٩٥٩.

والذى يجب أن نؤكده هنا أن ازدهار الاتجاه الواقعى فى الفن الروائى لايعنى القضاء أو حتى الانكماش فى الاتجاه الرومانسى ؛ ذلك لأن حوافز الإبداع الفنى ودوافع البيئة وطبيعة التراث الفنى والثقافى لأمتنا تؤكد استمرار الاتجاه الرومانسى ودوام ازدهاره ،ليس فى الشعر فحسب وإنما فى الرواية والمسرح أيضاً ، وهذا الجانب مما يميز الواقعية العربية عن الواقعية المذهبية فى الغرب ، فواقعيتنا تأتى متمازجة مع الاتجاهات الأخرى ، وتقبل التعايش معها أيضاً .

بعد حصول مصر على استقلالها الشكلى تردت فى موجة من التناحر الحزبى ، وارتكس الحزب ذو القاعدة الشعبية العريضة مما حرمه القدرة على تشكيل الحياة الاجتماعية والاقتصادية بعدالة ، فاتسعت الفوارق بين الطبقات ، وأحس المثقف بالتمزق أمام ضرورة الانتماء ، وبين (الانتماءات) المتعارضة ؛ الأصل والثقافة وضرورات الوظيفة والمركز الاجتماعي ، وأجهضت جهود فردية للمكافحين من أبناء الطبقة الوسطي ، وعلى المستوى العالمى خيمت على العالم بوادر حرب ضارية طحن بنارها لست سنوات ،فضلا عن أن انتهاءها لم يكن إنهاء لمشكلات الدول الصغرى بقدر ما كان بداية لتطاحن أكبر لكونه ذا وجهين ، اجتماعى وسياسى داخلى ، بالإضافة إلى محاولات التعدى والابتلاع المستمرة من الدول المنتصرة .

وفى هذا المناخ النفسى والاجتماعى تكونت «جماعة أبوللو» فى تلك السنة التى صدرت فيها «عودة الروح» ، ولم تكن الصفات المشتركة بين مكونى هذه الجماعة تنبع من رسوخ تقاليد شعرية بعينها بقدر ماتنتمى إلى تشابههم فى حالاتهم النفسية ، وهى حالات يغلب عليها اليأس والحزن والتشاؤم ، ولهذا طفت الملامح الرومانسيه على أشعارهم ، وكانت دعوات مدرسة « الديوان » فى الشعر

تدعو إلى شعر وجدانى يحمل الملامح الذاتية للشاعر صراحة ، « والملاحظ أن العقادوالمازنى لم يعرضا فى الديوان لنظريات الأدب العامة ولا لأهدافه ومصادره وفنونه .. وإنما اقتصرت حملتهما على ديباجة الشعر الفنائى وتحليل عناصره وتقييم تلك العناصر »[1]. وعلى الرغم من إمكانيات شوقى الفنية وما أتيح له من ثقافة غربية ، ومن محاولاته لمجاراة الشعراء الغربيين بترجمته «بحيرة» لامرتين وتقايد لافونتين وكتاب المسرح الشعرى ، فإنه مالبث أن عاد إلى قواعده العربية الأصيلة بمعارضته البوصيرى والبحترى وابن زيدون وغيرهم ، على أنه إبان وجوده فى فرنسا ظل على هامش معاركها الأدبية حيث كانت تتصارع الرومانسية والبرناسية والرمزية والواقعية والفنية[2] وعاد ليبدأ من البداية ، وهو هنا يذكرنا بما سنعرفه عن الحكيم حين كان فى باريس أيضا ، واستهوته موجة المذاهب الجديدة ، لكن « القديم » هناك كان جديدا بالنسبة إليه أيضاً ، مما ضاعف من حيرته ، ولكنه حاول أن يبدأ من البداية ، وامتد به العمر حتى جرب مسرح اللامعقول ، ومزج بين المسرحية والرواية فى بناء فنى واحد . وقد عبر نجيب محفوظ بموقف مشابه أيضاً حين اعتنق الواقعية مع إيمانه بأن موجتها كانت فى مرحلة الانحسار .

وحيرة المثقف العربى بين دعوات التجديد — ومفهوم التجديد نفسه — والتمسك بالقديم، صارت موقفا تقليديا مضطربا[3] يصل به البعض إلى درجة

---

(١) الدكتور محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى ص ١٤ . والحق أن المازنى امتد بنظرته نسبياً فى أصول الفن القصصى .

(٢) السابق:ص ٥ ، ٦ .

(٣) انظر مثلا: « التجديد فى الأدب المصرى الحديث » والجزء الأول والثانى من : « فى الأدب الحديث » و « شروق من الغرب » المقدمة خاصة .

الجمود ، ويتطرف فيه البعض حتى يستحيل تقبلا لكل ما يأتى من الغرب دون مناقشة أو تحفظ .

وهذا التطرف فى رفض التجديد أو تقبله يعبر عن حالة من «اليأس» بلغها الكاتب المصرى ؛ يئس من استيعاب مرحلته وتطويرها والإفادة من إمكانيات أمته المتاحة ، وهى ليست بالإمكانيات الهزيلة فى مجال الفكر والفن خاصة . وترتبط النزعة اليائسة بالإحساس الطاغى بالذات ، ويأتى التمزق من عدم الموازنة بين الروافد الثقافية والقدرة التعبيرية ، فالزيات مثلا يذكر فى بعض مقالاته أنه تعلمذ على الأدب الشعبى : عنترة وألف ليلة وأشباههما ؛ وكان هذا جديرا بأن يفتح أمامه آفاقا من التجارب الفنية ، ولكنه اتجه إلى « آلام فرتر » ليرضى حاسته الشابة ، ثم اتجه إلى المقالة الأدبية ليتوافق مع وضعه الإدارى فى مجلته . لهذه العوامل مجتمعة يبرز اضطراب موقف الكاتب فنياً واجتماعيا، وعدم قدرته على التحديد ، وحين يبدأ من الاضطراب والقلق والبعد عن التحديد ، فإنه يكون قد بدأ من الرومانسية فى . مسرحية «جلفدان هانم» شاع تصور نقدى يعتبر هذه المسرحية دفاعا عن الكاتب الشعبى المكافح ضد الأرستقراطية التقليدية التى لا تجد مانعا من استنزاف قوى الآخرين بأى وجه وبغير حق ، وفى هذه المسرحية حين تتحسر الزوجة على فقرها وثراء أختها التى تزوجت من ثرى ، يقول هذا الكاتب الشعبى المكافح : اصبرى قليلا يافوزية ، غدا يصبح زوجك أشهر كاتب فى الشرق فينهال عليه المال من كل صوب ، فيبنى لك قصرا كهذا ويقتنى لك سيارات مثلهم[1] . وهنا يتكشف رأى الكاتب فى معنى

---

(١) جلفدان هانم : ص ٢٧ .

جهاد الطبقة التى ترى نفسها مضطهدة ؛ إنها تكافح بفرديتها لتصير ثرية مترفة «مثلهم»!! وهذا الإحساس المضطرب يجدما يؤكده عند الكثرة من كتابنا .

على أن الرواية الرومانسية ، على نحو ما يبينا فى الفصل الثانى من القسم الثانى لن تخلو من لمسات واقعية ، ويمثل هذه النزعة فى مرحلتنا محمد عبد الحليم عبد الله، الذى قدم رواياته وقصصه على مدار عشرين عاما ، ولا نشك فى أن هذا الكاتب قد تطور كثيرا بين البداية الرومانسية وموقفه الراهن الذى يمزج بين الواقعى والرومانسى. كانت محاولاته الأولى مغرقة فى الذاتية والعاطفية واليأس والهروب، على الأخص « لقيطة » و « بعد الغروب » ، ولكنه مبتدئا من « شمس الخريف » قد اتخذ خطا آخر مغايرا ، فيه تفاؤل وإيجابية غير مفروضة . كما اختلفت نوعية التجربة ، فلم تعد ذات منزع فردى واضح ، وإنما اكتسبت بعض معانى الشمول والعمومية . وقد كان عبد الحليم عبد الله فى محاولاته الأولى يفرط فى الاعتماد على شفافية لغته وعاطفيتها التى توشك أن تدخلها فى لغة الشعر ، ولكنه الآن أصبح يداعب اللغة العامية ، ولا يهتم بتراكيبه اهتماما يجعلها غاية فى نفسها ، كأن شخصياته تدنت عن منازلها الرفيعة التى كانت تحول بيننا وبين التعاطف معها والإحساس الحار بها . وهو فى أيامنا هذه يلتفت من جديد نحو نوع من التصوف الرمزى ، ويبدو أن هذه الظاهرة توشك أن تعم عددا من كتابنا ، فهى تبرز بين حين وآخر عند نجيب محفوظ ويوسف إدريس ومصطفى محمود، وربما كانت تعبيرا عن موقف من المجتمع والحياة ، وهذا التصوف على أى حال يحتاج إلى وقفة خاصة .

ويجب أن نذكر هنا « أبا حديد » الذى قدم عملا رومانسيا خالصا فى « أزهار الشوك » يمكن أن يضاف إلى رواياته التاريخية ، وعملا آخر أكثر

نضجا مزج فيه بين الرومانسية والواقعية ،وهو « أنا الشعب » فأبو حديد صنو عبدالحليم عبد الله ، أو أساسه الفنى .

وهذا القسم يرصدويفرق بين أسلوبين من أساليب الروايةالواقعية : أولهما: الواقعية التسجيلية ؛ تلك التى تهتم بالرصد المباشر للتجربة ، وبالحركة المادية المنظورة . والآخر : الواقعية التحليلية . وهذا التقسيم أحد تقسيمات يمكن أن تقسم إليها الواقعية ، كأن تقسم إلى واقعية نقدية ، وواقعة اشتراكية . أو الواقعية الساذجة والواقعية المذهبية .. الخ ؛ ولكننا آثرنا هذا التقسيم لاعتماده على أساس فنى ، فما يفرق حقا بين لكتاب ليس وجههم السياسى أو موقفهم الاجتماعى أولا ، وإنما أسلوبهم الفنى . والأمر أولا وأخيرا يقوم على التغليب فالتسجيل لن يخلو من التحليل ، والعكس صحيح أيضا .

الفصل الأول

الواقعية التسجيلية

١ – معنى التسجيلية

ونريد بالتسجيلية تلك التي تتخذ من رصد الظواهر والظاهر فى جانبهما الحسى مجالا لها ، ولا يعنى ذلك بالضرورة أنها تتجاهل الجوانب النفسية ولكنها تعطيها مرتبة ثانية أو ثالثة ، وإذا اتجهت إليها فإنها تجعل السبيل إلى إدراكها هو الحركة الحسية والمظهر الخارجى . وليس من حقنا أن نحكم على هذا الاتجاه قبل أن نتعرف عليه وعلى جهود الروائيين فى حدوده ، وأن نضعه فى مكانه من إطار الرواية الواقعية العربية ، والتطور الروائى العام فى أدبنا ، وأحسب أننا إذا استطعنا أن نفعل ذلك فإن الإلحاح على إصدار حكم يصبح غير ذى أهمية ، وربما كان من الواجب أن نفرق بين التسجيلية والفوتوغرافية ؛ فهذه الأخيرة تزعم أنها تنقل عن الحياة نقلا مباشرا ، وأنها تقف عند الظاهر الحسى ، وقد تشاركها التسجيلية فى ذلك ، ولكنها تتعداه إلى محاولة جعله علامة على وجهة نظر خاصة ، وهذا بدوره يقتضى ضرورة وجود عنصر الاختيار فى النقل عن الحياة ، والنظر من خلال زاوية رؤية مؤيدة أو تعين على تقرير وجهة النظر هذه ، ومعنى استقطاب الجزء المؤيد وإبرازه ، استبعاد – وفى نفس الحركة – الجزء الذى لا يعين على ذلك ، وقد يكون هو الجزء الأكبر والأهم فى الحياة ذاتها ، ويؤكد ذلك أن روائيين آخرين يتجهون إلى هـذا الجزء المستبعد

ليخرجوا لنا منه أعمالاً أخرى . فهذه الواقعية تقوم إذا على أصول فنية إيجابية ، وليست رأيا فى الفن يحاول أن يطرح الأصول ويستسلم لعطاء الحياة كما تمليه الحياة . وقد يزعم بعض كتابه فى أدبنا أنه يستلهم الحياة كما هى ، وأنه لا يفعل أكثر من نقل الواقع إلى الورق ، ولكننا حين نتأمل أثره الأدبى سنرى أنه يلتزم تقاليد واضحة ، ويحاول أن يفرض مقولته الخاصة ، وهو فى ذلك يعارض زعمه بأنه مجرد أداة تستقبل إملاء الحياة وتحوله إلى كلمات .

وقد تعرض ادوين موير فى كتابه « بناء الرواية » للتسجيلية ، باعتبارها قسما من أقسام الرواية ، جعله فى مقابل رواية الشخصية والرواية الدرامية .

وهو يقدم لها بما يهون - نوعا ما - من شأنها ، حين يحرمها صفة العمق وإن أسبغ عليها صفة الصدق ، إذ تقوم الرواية التسجيلية فى رأيه على الموازنة بين الزمان والمكان ، فهى - عنده - الرواية الزمكانية . ونحن فى الحقيقة نفهم الحياة بطريقة أعمق عندما نراها فى موقف يغلب عليه الزمان أو المكان أكثر مما نراها فيهما معا على قدم المساواة ، وكما نراها عادة . وفى الحياة لحظات تبدو فيها وكأننا نرى جميع أفعالنا بأسبابها ونتائجها ، وتسلسلها عبر الزمان ، كل ذلك فى لمحة واحدة ، وهناك لحظات أخر نكون فيها على وعى بأن كل سلوكنا نمطى ، وأننا نستجيب كما يستجيب الآخرون ، وأن مشاعرنا وسلوكنا كمشاعرهم وسلوكهم ، وتختلف هاتان التجربتان عن التجارب العادية بما فيهما من حدة مركزة بادية واكتمال زائد . واللون الأول من اللحظات هو الغالب على الرواية الدرامية بينما يغلب اللون الثانى على رواية الشخصية ، وهما متمايزان تماما لا يمكن أن ندركهما معا فى وقت واحد . إنها لحظات أكمل من لحظاتنا الأخرى ؛ لأننا نرى فيها صورة ممتدة للحياة ، صورة كاملة ذات تصميم وذات

دلاله،سواء رأيناها فى إطار الزمان ، أو إطار المكان ، ولكننا لن نراها أبدا على كلا الوجهين معا فى وقت واحد . أما فى ممارستنا للحياة العادية فإننا نرى الحياة بهذه الطريقة ـ أى دون رؤية كلية ممتدة ؛ ذلك لأن حقائق الزمان والمكان فى الحياة اليومية مختلفة تماما ، وكل ما نعيشه فيها إنما هو تسلسل مستمر من التغير ، لأحداث تتبلورهنا وهناك تبلورا ذا مغزى ، ولكن دون أى تعميم . أما لحظة الرؤية الجمالية فإنها تتميز عن ذلك السيال ، فبدلا من ذلك المنظر اللانهائى المستمر الذى يأخذ العين فى آلاف الاتجاهات مرة واحدة ، دون أن يمسك فيها فى نقطة ثابتة ، بدلا من ذلك ، يقدم إلينا المنظر صورة كاملة مفردة ، إذ يكون قد مر من خلال خيال ، ونفض عنه ماليس ملائما ، وتركزت دلالته تركزا قويا[1].

و«موير» فى ذلك يردد الفكرة النقدية عن الاختيار فى الفن ، وأن الخاص هو طريق العام، بمعنى أن الأديب يستطيع أن يعطى صورة حياة كاملة من خلال اختياره لنماذج محددة بالزمان أو المكان أكثر مما يستطيع أن يفعل حين يحاول تقليد الحياة فى تدفقها ــ الذى يبدو عفويا لا يحده تصميم ــ بين تقاطعات مستمرة من الزمان والمكان معا . ويحاول «موير» ــ متحمسا للرواية التى تغلب أحد العنصرين على الآخر ــ أن يسلب الرواية التسجيلية ــ التى حصرها فى توازن العنصرين ـ أحد عنصريها، وبخاصة حين تكون رواية متفوقة شهد لها الاختبار الطويل بالقدرة على الاستمرار وأصالة الحس الفنى ،وكأنه يريد أن يقول من طريق آخر: إن التسجيلية فى صورتها الكاملة ليست ممكنة تماما، لأنها من ثم ليست فنا أصيلا، فهو يقر مع النقاد الذين صنفوا «الحرب والسلام» فى إطار التسجيلية ، بأن الزمان

(١) بناء الرواية ص ٩١ ، ٩٢ .

والمكان على قدر حقيق من التساوى ، ولكنه يعود ليخرجها من هذا الإطار الذى لا يرتضيه ، حين يفرق بين الامتداد المكانى والبعد الزمانى بالقياس إلى الحدث : « إن حدثها فى الحقيقة يقع فى الزمان وفى الزمان وحده[1] » بحجة أن الأماكن التى قدمها تولستوى فى روايته ليست ثابتة أو جامدة ، ومن ثم فقد لحقها التغير الذى لحق بالشخصيات ، وبهذا أصبحت مجرد مظاهر للزمان .

وسنمضى مع «موير» فى تحديده لخصائص الرواية التسجيلية بعد هذا التعانق أو التوازى بين الزمان والمكان ، فيذكر أن الزمان فيها ليس واضحا من خلال الشخصيات ، بل هو عام وعادى ، وسرعته لا تفرقها وحدة الحدث ، بل إنه على النقيض يجرى فى انتظام رتيب خاص خارج عن الشخصيات غير متأثر بها ، فنمو الشخصيات ينحصر فى نمو أعمارها ، والزمن لا يقاس بالأحداث الإنسانية مهما تكن أهميتها ، واستمرار الموكب البشرى فى « دورة الميلاد والنمو ، فالموت فالميلاد من جديد » هو هدفها الأصيل ، ونسيجها الأساسى لأنه نسيج الحياة ، وهذا الانفصام بين الشخصيات والزمان يؤدى بدوره إلى تخلخل الحبكة التى تعتمد على التسلسل الخارجى غير عابئة بقانون السببية أو التطور المنطقى .

وآخر ما يشير إليه من خصائص هذ النوع : اتسامه بالأخلاقية مضمونا[2] ، فلعلها ليست مصادفة أن تكون رواياته التى عرضها للتدليل على رأيه ذات مضامين أخلاقية عقيدية ، وتلك ضرورة ناتجة عن رؤية الحياة على مدى واسع من الزمن ، والتخلى نهائياً عن الاهتمام باللحظة الحاضرة ، فهذا يعنى أن كل شىء عرضة

---

(١) السابق ص٩٣ .

(٢) السابق ص١٠٣ — ١٩٤ .

للتغير والذبول ، ويصبح التراجيدى عاطفياً مسرفاً عندما يتراجع فى تيار التغير المنحسر، وان يكون العمل تراجيديا قط طالما يدرك الكاتب إلى درجة اليقين أنه سيتراجع ، وأن شيئاً آخر سيأخذ مكانه .

والذى يتأمل تقسيم «موير» لأنواع الروايات يلاحظ أنه يقيم الأقسام على أساس من الزمان والمكان ليس غير، فاذا امتد الزمان فهي رواية الشخصية ، وإذا تقاصر فهى رواية الرحلة ، وإذا توقف فهى الدرامية ،وإذا تحرك بموازرة المكان فهي التسجيلية ، وهو بذلك يهون من قيمة الجوانب الفنية الأخرى ، وإن أشار إلى الأخلاقية كسمة من سمات الرواية التسجيلية فإنه يفعل بكلمات خاطفة ، وتجاهله لجانب المضمون فى تصنيف الروايات حرمه التفطن لملاحظة دقيقة ، وهى أن التسجيلية بالذات من بين أقسامه قد ارتبطت بالواقعية ارتباطاً حتميا، ونحن لا ننفى أن توازى وتداخل الزمان والمكان يؤدى بالضرورة إلى موقف واقعى ، وإنما يؤدى إليه الامتداد الزمنى الذى يغمر فى إطاره عدة حيوات ، فيدفع بالكاتب إلى هذه الرؤية الشاملة — نوعاما — للمصير الإنسانى ، فيبدو له — على البعد — نسبياً وقاصراً ومحزناً ، مجهضاً لا يبلغ الكمال ، ولا يحقق الكمال فى شىء .

ومهما يكن من أمر فإن التسجيلية عندنا موقف وأسلوب قبل أن تكون قياسياً كمياللزمان والمكان،وقد نرى من خلال العرض والمناقشة لبعض روائيينا ، وبعد طرح التعانق المفروض بين الزمان والمكان ، الذى سنقبله بغير إصرار عليه ، سنجد بقية الملامح المميزة متوفرة ، وهذا يدل على أن جوهر الرواية لا يرتبط بصورتها الزمكانية التى فرضها «موير» ، والموقف عندنا يتمثل فى حيادية النظرة إلى الشخصيات والمواقف والأحداث ، بمعنى رصدها كما حدثت أو يمكن أن تحدث ، دون أن يملى عليها الكاتب إضافات أو يمنحها دلالات لا تتحملها

بالضرورة . والأسلوب يتمثل فى الاهتمام بالظاهر المحسوس دون محاولة للغوص وراء الدوافع أو ترصد للنتائج ، فى حدود لغة بعيدة عن الشاعرية قريبة من الاستعمال المألوف . وقد يحق لنا أن نستعير كلمات «فريزر» عن نقد «السيدة وولف» لفن أرنولد بنت ولئن وصفه بعبارات قاسية ، إلا أنها لاحظت أن «بنت» يعبر فى رواياته عن اهتمامه بالمظاهر الخارجية، ونقص المشاعر الدالة على الحالة النفسية أو الروح أو دواخل النفس ، ومع ذلك فإن ملاحظاته ورصده الخارجي فى دقته وصلادته هو الذى أعطى رواياته وزنها وصدقها[1]. ويجب أن نضع القضية فى إطار التغليب لا الإطلاق ، فسنجد عند هذا الفريق بعض السبحات الشعرية ، كما سيلازمها الموقف الأخلاق والروحى، وقد تنازعهم أنفسهم إلى التحليل ، ولكنهم سيظلون فى مجالات الحس غالباً ، وإذا نزعوا إلى وجهة أخرى التمسوا مما يقع تحت الحس من حركة دليلا عليها .

و « التسجيلية » - كما حددها موير - لا نجدها عندنا فى غير روايتى « السحار » وسنعرض لها ، ولكنها تضم عدداً أكبر حين يتسع مدلولها كما حددناه . بل ستتسع لكتاب قد لانوافق للوهلة الأولى على أنهم ممن يهتمون بالوصف والحركة فوق اهتمامهم بالتحليل . بل إن بعضهم قد يوغل فى الرمز مثل « الحكيم » ولكن الدراسة المتأنية ستظهر أن الحكيم فى نتاجه المبكر كان تسجيلياً بالمعنى الذى أردناه ، وأن التحليل كان تابعاً ، وكان الرمز مفروضاً ، وهذا يبرر اتجاه الحكيم إلى المسرح ، الذى يهتم بالحركة ويتخذها دليلا على ما تخفى النفس . إن «عودة الروح» برغم رمزيتها المفروضة، فيها ملامح كاتب مسرحى لا تخفى؛ فى غلبة الحوار والاهتمام بالحركة الخارجية وتتابع المواقف. ولكن هذا حديث آخر قد يأتى مكانه .

---

(1) The Modern Writer and his World, P: 85.

و «التسجيلية» كأسلوب فنى لصيقة بالواقعية ، وهى ـ وإن لم تردد كمصطلح ظاهرة فى تلك المناقشات حول الواقعية التى عقدنا لها القسم الأول من هذه الدراسة . فما فرق به بعض النقاد بين الواقعية الانجليزية والواقعية الفرنسية أن الأولى تهتم بالمنظور أو تتجه إلى الخارج، على حين يسلط الفرنسيون عيونهم على الباطن ، كما قيل عن فن تشيكوف وموباسان إن كلا منهما يترك الحياة تحكى نفسها ، وأكد فلاسفة الفن على الوظيفة التكرارية للفن التى تهتم بالصورة المنظورة للواقع ، فهذا التكرار بمثابة الاحتفاظ بالواقع ، كما تحدث كولين ولسون عن الواقع البديل ؛ فالأديب التسجيلى يعمل حواسه ويلتقط الحركة الحسية ويبرز خصائص البيئة لا كصانعة للشخصيات، وإنما كشخصية مستقلة تقوم بدورها الخاص فى العمل الفنى .

٢ ـ روايات وقضايا

ويمثل التسجيلية كأسلوب فى الأداء الفنى: روايات توفيق الحكيم : «عودة الروح وعصفور من الشرق ويوميات نائب فى الأرياف » (١٩٣٢ – ١٩٣٨) و «شجرة البؤس » (١٩٤٤) لطه حسين ، وروايتا عبد الحميد جودة السحار « فى قافلة الزمان والشارع الجديد » (١٩٤٧ — ١٩٥٢)[1] ، و « الأرض » لعبد الرحمن الشرقاوى (١٩٥١ — ١٩٥٤) و « السقامات » ليوسف السباعى (١٩٥٢) .

ويمتاز هذا الرعيل من كتاب الرواية العربية عن أصحاب الفتح الأول ،

---

(١) كما تدل قائمة المطبوعات التى نشرتها مكتبة مصر ، ولكنه فى كتابه «القصة من خلال تجاربى الذاتية » يذكر أن الرواية الأولى صدرت قبل هذا التاريخ بعامين: ص ٢٦.

إنه — فضــلا عن إفادته من تجاربهم ودعواتهم — قد نال من الثقافة المنظمة قــدراً أكبر مما أتيح لسابقيه ، وعاصر — بنتاجه الفنى — مرحلة زمنية من عمر التطور الاجتماعي والسياسى اختلفت كثيراً فى قضاياها المطروحة عن تلك القضايا التى شغلت جيل البواكير .

لم تعد قضية « العصرية والمصرية » مطروحة كشعار يثير الاجتهادات لتحقيقه ، فقد استقرورسخ بفضل لاشين وتيمور وحقى وغيرهم ، واختفت أيضاً آخر تأثيرات المقامة والحكاية الشعبية ليحــل مكانها الشكل الفنى القائم على التصميم الواعى — بدرجات متفاوتة — بمتطلبات التكنيك الروائى . ولكن السمة الواضحة التى تقف كالحد الفاصل بين ملامح هذا الفريق وسابقه تتمثل فى قيام رواياته على أساس فكرى لا تصورى ، على الرغم من نزعتها التصويرية التسجيلية كأسلوب أداء . لم يعــد مجرد تصوير النماذج الشعبية أو نثر الأسماء والملامح الوطنية مغرياً للكاتب ، لأنه قد وجد الأرض ممهدة ، ولم تعـد قضية مصر كوطن متميز تلح عليه إلحاحها إبان ثورة سنة ١٩١٩ وفى أعقابها ، ومن ثم أخـذت القضايا التى قامت عليها هــذه الروايات وجهة أخرى ، اجتماعية أو حضارية أو إنسانية عامة ، وهى بهذا تنضم إلى الاتجاه الذى أسسه طاهر لاشين فى « حواء بلا آدم » من حيث الهدف الجاد المؤثر فى الجماعة [1] .

وسنحاول أن نستقطب القضية الرئيسية التى تدور عليها كل رواية، محافظين على التسلسل التاريخى،لنرى عامل الذاتية والتطور فى تلوين وتشكيل أفكار هؤلاء الكتاب .

---

(١) رواية « طاهر لاشين » صــدرت فى حدود ما سميناه مرحله الازدهار ، ولكن كاتبها بانتسابه للمدرسة الحديثة قد عولج فنه ضمن إطارها .

وأول ما يثار حول روايات الحكيم أنها ذات صلة واضحة بحياته وتجاربه الذاتية، حتى ليمكن اعتبارها ترجمة لحياته [1]، والحكيم لا ينكر هذه الصلة كما لا يراها مفسدة لاستقلال الرواية واعتبارها عملا قائماً بذاته لا مجرد ترجمة، وهو يقرر أنه من الصعب حيال نتاج الفنان أن يفصل ما هو ذاتى عما هو موضوعى، ويضرب مثلا بروايات دستو يفسكى وديكنز «والواقع أن القصاص أو صاحب العمل الفنى الذى يصور فيه جانباً من حياة الناس والأشخاص، لا يعطينا ترجمة ذاتية حقيقية حتى وإن تطابقت الوقائع والشخصيات والطباع مع ما نعرفه عنه وعمن حوله، وهو فى نفس الوقت لا يعطينا عملا منفصلا عن ذاته تماماً، بل يقدم عجينة أو طبخة تمتزج فيها وقائع حقيقية مع وقائع متخيلة مع مشاعر وتأملات صادقة ومفترضة، وكل هذا يقلب تقليباً جيداً ويمزج مزجاً بارعاً ليصب فى قالب نسميه القصة أو الرواية أو غير ذلك من الأنواع الأدبية، ولذلك لا أستطيع أن أسمى أى عمل فنى ترجمة ذاتية إلا إذا كان مكتوباً بهذه النية، ولهذا الغرض بالضبط، أى أن يقول لنا المؤلف: هذه هى مذكراتى أو هذه هى حياتى، ويكتبها بأسلوب السرد المباشر» [2]، وقد يعيننا على فهم مراد الحكيم قول الاستاذ لمريدته، وهو يحاول انتزاع اعترافها بخيانتها لزوجها استناداً إلى ما ورد فى الكراسة الحمراء، واحتمائها بالادعاء بأن ما وصفته ليس إلا خيالا: «إن الكاتب قد يتخيل الحوادث ويلفق الوقائع، ولكن المشاعر والإحساسات لا تخترع ولا تلفق، فهى لابد أن تنبع من الصدق القراح، وتصدر عن نفس تشعر بها حقيقة، وتنبعث عن قلب ينبض بها حية، ويحسها فعلا طبيعية كأنها جزء من كيانه الداخلى [3]». والاقتباس

(1) توفيق الحكيم: ص ١٥٩، وتطور الرواية العربية ص٣٧٩.

(2) عشرة أدباء يتحدثون: ص ٣٣ والسكليات للحكيم رداً على سؤال.

(3) الرباط المقدس ص ٢٣٨.

الأول يقوم على مغالطة يؤكدها الاقتباس الثانى من« الرباط المقدس »؛فالحكيم يفرق بين ترجمة الحياة والرواية بأسلوب التعبير فقط ، وهل هو تقريرى ومباشر أو هو تصويرى وفنى ، ويرى من زاوية أخرى أن الكاتب يستطيع أن يخترع أو يلفق الحوادث والوقائع ، ولكن الإحساسات لا تصل إلى مستوى الصدق إلا إذا كانت صادقة فعلا ، وهو هنا يعنى الصدق بمعناه المباشر ، لا الصدق الفنى؛ وهو القدرة على الحلول فى الموقف وإنطاق كل شخصية وتصوير كل حدث بما تفرضه طبيعته لا طبيعة المؤلف . كلا ... لا يكفى أن يصور تاريخ الحياة تصويراً فنياً ليصير رواية ، فالتصوير الفنى خطوة أولى وضرورية ، لكنها ليست الأخيرة، فكاتب الرواية يقف بنفسه خارج الرواية وإن كان موجوداً بتاريخه فى داخلها، لابد أن تتوفر له هذه الدرجة من الانفصال ، لما يترتب عليها من حيدة العرض، واقتصاد التعبير والعدالة فى تصوير الشخصيات ، ورؤية جوانب الحدث كلها ، ومزج ذلك كله فى نطاق من الموضوعية البعيدة عن الانفعال المفسد ، ولا نشك أن انفعال الكاتب إذا ما طغى عليه عند الإبداع يصير مفسداً ؛ لأنه سيضلله ، فمن حيث يظنه تدفقاً وحرارة وصدقاً — وهو كذلك فعلا — سيكون إلى جانب هذا رؤية شخصية ، وموقفاً ذاتياً وتعبيراً وجدانياً تغلب عليه الغنائية ، ونؤكد رأينا هذا بنظرة سريعة إلى « عودة الروح » و « يوميات نائب فى الأرياف » وقد قدمت الأولى للقراء على أنها رواية وسميت الأخرى باسم « يوميات » وتواردت فصولها تحمل تواريخ الأيام ، وكلتاهما مستمدة من حياة الحكيم ، ولكن « عودة الروح » أكثر اتصالا بحياة مؤلفها رغم كونها من حيث الشكل أسلم بناء وأدق تصويراً ، أما « اليوميات » فإنها أدخل فى باب الرواية مضموناً ، لهذه النزعة النقدية والحركة القلقة والحوار الجدلى

لا الفكاهى ـ الذى يربط بين أفكارها ، وكذلك اتساع اللوحة فيها بدرجة تسمح بالزعم بأن النائب ليس بطلها وإنما راويتها.

وكما اختلف فى قيمة اتصال روايات الحكيم بحياته ، كان الاختلاف فى قيمة « عودة الروح ». ومقال يحيى حقى الذى نشر سنة ١٩٣٤ يدل على ذلك[1] ــ فهناك من يرى أن هذه الرواية لم تشترك اشتراكا فعلياً فى ثورة ١٩١٩ ، ولكنها عبرت عن مرحلة حاسمة من مراحل نمونا القومى[2] ، على حين يراها الدكتور عبد القادر القط تمجد النضال فى سبيل الحياة الكريمة ، وتدعو إلى التفاؤل والإيمان بالمستقبل[3] ، ومن المحتمل أن يكون اختلاف النظر إليها راجعاً إلى اختلاف مكان النظر فيها ؛ فالفريق الأول قد ركز اهتمامه على حوادث الأيام الأخيرة منها ، فلم يجد من هؤلاء الفتية المخفقين فى الحب إلا إخفاقاً آخر فى الثورة من أجل كرامة وطنهم ، وله الحق فى ذلك ، فما نكاد نراهم يخرجون فى التظاهرات حتى يقبض عليهم ، وتبذل وساطات للعفو عنهم ، أما الدكتور القط فإنه أعطى كل حدث فى ذاته قيمته الخاصة ، من هنا لمح العصامية والإيثار والتفاؤل والإيمان بالمستقبل فى نفوس هؤلاء الفتية برغم جهدهم المتواضع فى أحداث الثورة . ويعبر يحيى حقى عن الموقفين تعبيراً ذكياً بقوله : « ليس فى القصة توازن بين الظاهر والباطن ؛ فالباطن عظيم منه العنوان والاقتباس ، ويحوطه من اليمين سلالة من الآلهة ومن اليسار كتاب الموتى وأسراره . كل هذا فى صفحتين ، والظاهر وقائع صبيانية فيها الكثير من التصنع ، ويكاد

---

(١) انظر : خطوات فى النقد ص ٩٣ .

(٢) فى الثقافة المصرية : ص ٢٣ .

(٣) فى الأدب المصرى المعاصر : ص ٧٥ .

عقدها فى بعض الأحيان أن ينفرط لمبالغته فى الطول[1] » . فمن أدانها وقف عند الظاهر — وربما لأكثر من سبب — ومن مجدها نظر إلى الباطن ،ووضع هذه الوقائع الصبيانية فى إطار من الصفحتين الأوليين فمنحهما مغزى جديداً، وهو مصدر هذا التفاؤل وهذا الإيمان بالمستقبل .

«وعودة الروح» بعطائها المباشر مجرد حكاية تنطوى على كثير من السذاجة، مصدرها هذه الشخصيات الشعبية البسيطة ، التى تنحصر فى امرأة عانس وفتاة جميلة عصرية الروح وبعض المعجبين بها من جيرانها ، قوامهم طالبان ومدرس وخادم وضابط متقاعد وتاجر متبطل،فالفتاة سنية ابنة ضابط مصرى طبيب عمل فى السودان أنجبها على كبر ، لا بد أن يدفعها حب الاستطلاع إلى اكتشاف جيرانها من الفتيان ، وهى إذ ترتبط بالمرأة الوحيدة المقيمة معهم «زنوبة» بشىء من الصداقة ، تجعلها سلماً لاكتشافهم ، لكن كل من يراها من هذا الشعب لا يلبث أن يقع فى حبها ، وهى بهم غير عابئة - دون أن تبدى لهم ذلك — وبخاصة حين تتعلق بشاب آخر أقرب إلى ذوقها وإرضائها — جمالاً وثروة — وإن كان متبطلا ، فتدفعه دفعاً إلى الاهتمام بعمله ، وتتزوجه . وحين يستولى اليأس من الحب على هذا الشعب يأتيه الحل، من خارج نفسه ، وبغير مقدمات ، من انفجار الثورة بنفى سعد زغلول ، فيغرق هذا الشعب أحزانه الشخصية فى الاشتراك فى الثورة ،يطلب عن حبه العزاء.

والحكيم فى هذه الرواية لا يكتفى بمجرد خلق الحياة – مع أن فيه الكفاية من الفن كما يقول — حين وضع ذلك فى إطار خاص رمزى ، نرى — كما رأى غيرنا — أنه فرض عليها ، إذ تعجز بطبيعتها عن تبرير هذا التفسير ،

(١) خطوات فى النقد : ص١٠١.

فالحكيم يجعل هذه المجموعة من الفتيان رمزاً للشعب المصرى فى تاريخه المترامى، فمن يطلع على حياة هؤلاء الفتيان قبل الثورة ، ويراهم فى عبثهم الساذج ،وفطرتهم البسيطة وحياتهم الرتيبة المرحة المستسلمة ، ما كان يظن أنهم — فى أعماقهم — يدخرون كل هذه الطاقة وكل هذا الشعور بالعزة والقيمة الإنسانية ، إلى غير ذلك مما أتاحت له حوادث الثورة فرصة للظهور . وكذلك شعب مصر الطيب الآمن المؤثر للسلام دائماً ، قد تظن به ظنون الغفلة والاستسلام والضعف ، لكنه ينطوى على قوى مذخورة لا تقهر ، هو نفسه لا يفطن إليها ، لأنها ليست فكرة فى عقله ، وإنما ترسخ كعقيدة فى قلبه ، فهو لا يعلم ... أنه يعلم ، لكن هذا لا يغير من الواقع شيئاً ... فحين يحز به أمر تطفو تجارب آلاف من السنين انطوى قلبه على حضارتها ومعارفها لتقول كلمة النهاية .

وليس من حق مؤرخ الأدب أو ناقده أن يرفض معنى رمزياً أراده الكاتب ، وتبقى مشروعية المناقشة محصورة فى مدى توفيق الكاتب فى استعمال هذه الرموز وتحريكها ، وخلق القدرة فيها على الإشعاع أو الإيحاء بالمعنى المراد، وقد كانت هذه النقطة الأخيرة محل اهتمام النقاد ، سبق منهم مقارنة يحيى حق بين ظاهر الرواية وباطنها ، وقوله بانعدام التناسب بين الظاهر والباطن . ويلاحظ الدكتور الراعى — بحق — أن المعنى الرمزى لم يبسط جناحيه على الرواية من بدايتها إلى نهايتها ، حتى ليظن القارىء أنه لم يطرأ للحكيم إلا حين بدأ يكتب الجزء الثانى من الرواية ، ثم تمسك به فأعاد النظر على ضوئه فى الجزء الأول ، فكان هذا الموقف السريع بين محسن و سنية ، حين أذكره مرآها صورة إيزيس التى طالما حلم بها وهو يستمع إلى دروس التاريخ . ويرى هذا الناقد أن ذلك هو التفسير الوحيد لما هو واضح من عمق مجرى المحاولة الرمزية وامتداده فى الجزء

الثانى ، وضحالة هذا المجرى وقصره المفرط فى الجزء الأول . وهناك سبب آخر إلى جوار هذا ، وهو أن رمزى إيزيس وأوزوريس قد اختيرا اختياراً يسميه النقد الأدبى تعسفياً ، ويعنى النقد بهذا أن الصلة بين معنى الرمز والشخص الذى يمثله فى عالم الواقع غير قوية أو غير موجودة أصلا ، وهذا ينطبق على كل من سنية و سعد زغلول ؛ فالصلة بين ما تفعله سنية وما تفعله إيزيس غير واضحة إلى حد أنه من الممكن القول بأنها غير موجودة ... أما فى حالة سعد زغلول فإن اختيار رمز أوزوريس وصفاً فنياً لما يقوم به من أفعال يعتبر اختياراً أكثر توفيقاً من سابقه[1] . وكما أوضح الناقد فإن سنية لم تكن تهدف إلى توحيد عشاقها الثلاثة للعمل من أجل مصر ، أما سعد زغلول فإنه يستمد توفيقه النسبى من هذا التمهيد الطويل الذى أعد المسرح لظهوره من حديث عن روح مصر الخالدة ، وعن تجدد صحوتها ، وانتظار أهل القرى للزعيم المرتقب، ثم لأن سعداً لم يظهر بشخصه فى الرواية ، فاكتسب بذلك صفتى التجريد والبعد اللازمتين لكل رمز حتى يتمتع ببعض أسباب قدرته على الإقناع ، ثم إن ذلك جنبه هذا التناقض (لم تسلم منه سنية) بين معنى الرمز ومعنى الكائن البشرى الذى يمثله الرمز[2] . والحق أن هذا (القصد) غير موجود عند سنية ، فهى تقدم لنا كفتاة تملكها روح العبث البرىء لا أكثر ، فما دفعت إليه جيرانها الثلاثة من إغراق أحزانهم الشخصية فى حزن وطنهم الأم من أجل رمز الصحوة (أوزوريس أو سعد زغلول) جاء بغير قصد منها ، وإن سبقه بعض التمهيد يظهر كأمشاج متفرقة فى الجزء الأول ، كسخرية مبروك من الإنجليز ورغبتهم فى اللحم البارد، ولكن

---

(١) دراسات فى الرواية المصرية :ص ١٢٤ — ١٢٦ .

(٢) السابق ص ١٢٧

حين شهد محسن موقف القطار وما دار فيه من نقاش حول خصائص الأمة المصرية فى مقابل الروح الأوربى النفعى ، ثم استراق المؤلف السمع على الحوار الدائر بين مهندس الرى الإنجليزى ومفتش الآثار الفرنسى ، يبدو ذلك كتمهيد محدود جداً لتقبل مشاركة الفتيان الثلاثة فى الثورة ، ولكن سنية لم تكن تريد بقصد أن يسلكوا هذا المسلك وإن كانت هى علته ، والقصد الوحيد الذى أرادته هو إنهاضها مصطفى ونقله من مرحلة الضياع إلى الاهتمام بنفسه وعمله ، ولو اعتبرنا هذا الجانب هو ما أريد من المقابلة أو الربط بينها وبين إيزيس فسيحاصرنا إخفاق آخر من جانب مصطفى الذى لا يمثل إلا نفسه ، إنه ليس من الشعب ، بل هو فى فترات متباعدة ليس من عصره ، وهو بنعومته هذه لا يتحمل ثقل هذه القضية المطروحة .

والذى لم يلتفت إليه الدارسون هو الوجه الآخر للرمز ، فجهد إيزيس فى تجميع أوصال أوزوريس ليس إلا رمزاً لوحدة الشعب واستمرار نضاله من أجل سيادة الخير وهزيمة الشر ، وقد توحد (شعب) شارع سلامة فى محبة سعد والغضب من أجل مصر ، ولكن ما مدى تمثيل هذا الشعب الصغير للشعب الكبير ؟ وهل يصلح محسن بأحلامه للراهقة المهمومة ، وعبده بعصبيته المحمومة ، وسليم بحسيته الغالبة ، هل يصلحون حقاً لتمثيل روح الشعب المصرى ؟ أليس الوقوف عندهم وتجاهل بقية الشعب — حنفى وزنوبة ومبروك — يهز الرمز أكثر ؟ يبدو أن الحكيم لم يرد من الرمز إلا معناه التجريدى العام ، دون إصرار على المطابقة أو التنظير فى الجزئيات ، فإذا كانت إيزيس سبباً فى توحد مصر فكذلك كانت سنية ، وإذا كانت مصر توحدت فى الألم ولنصرة الخير فكذلك هذا الشعب الصغير ، وإذا كان شعب مصر

القديم قد ثار من أجل إبعاد أوزوريس ، فشعب مصر الجديد قد ثار من أجل نفى سعد زغلول . هذا هو الاعتذار الممكن لاستعمال الرمز على هذا النحو بحيث يظل بعيداً عن مرحلة (الخلل الفنى) الذى راق لبعض الدارسين أن يشير إليه، وأن ينسبه إلى خضوع الحكيم لأفكار سابقة وفرض هذه الأفكار على الواقع[1] ، وهو ما يناقض دعوى أخرى - سبقت - تزعم أن الرمز يبدو وكأنه لم يطرأ للكاتب إلا فى الجزء الثانى من الرواية ، ولو أن الحكيم بدأ من فكرة لأمكن أن يحكم التطابق بين الرمز والواقع .

ونحن بدورنا نرجع مالوحظ من ضحالة الرمز فى الجزء الأول وعمقه فى الجزء الثانى ، لا لهذا المعنى ، ولكن لأن شخصيات الرواية ، وقبل القطيعة والجفاء لم تكن بطبيعة تكوينها تصلح لأن تكون رموزاً ، ولعل الحكيم قد دفع بهم إلى هذا الجو الخامل المرح عن عمد ، ليظهر لنا وبتأكيد وتركيز كيف صهرهم الألم فخلقهم من جديد ، وأحل فيهم روح الأجداد ، وبهذا يبدو استعمال الرمز على مستوييه - الضحالة ثم الوضوح - فى خدمة المعنى العام لهذه الرواية .

وفى الدفاع عن شعب مصر ، وروحه الخيرة ، وإيمانه بالسلام والعمل كعقيدة ، حاول الحكيم أن يستكمل مستندات الدفاع والمناظرة على الرغم من أنه لم يكن قد صار نائباً أو محققاً بعد ، فإذا كان فى أكثر من مائتى صفحة قد أرانا الأعماق المصرية ببساطتها وإيمانها القدرى ونزوعها إلى القسامى ، ثم عرج . فى ريف دمنهور - فجعل المحصول معبوداً وكذلك رمز (ببراد) الشاى وقد تجمع من حوله الفلاحون ، فأجمل الشخصية المصرية فى العمل والإيمان ؛ فإنه

---

(١) الدكتور على الراعى فى كتابه السابق ص ١٠٢ — ١٠٤ . وقد سبق إسماعيل أدهم بهذه الملاحظة كما أشرنا سابقاً .

قد أرانا — لنقوم بالمقارنة أو ليقوم بها هو — صفحة من الشخصية التركية — ممثلة فى أمه — باستعلائها على المصريين لمجرد مصريتهم ، إذ تستجدى كلمة ثناء من ضيوف زوجها الأجانب ، وتعبد المظهرية وتستعذب الظلم ، وأرانا صفحة أخرى ، بل صفحتين من أوربا فى حديث القطار ، ثم بين مفتش الآثار الفرنسى ومهندس الرى الإنجليزى : وأرانا صفحة من البدو وغدرهم وصلفهم وكراهيتهم للعمل الخلاق ، ولا يكتفى الحكيم بتلك المواقف الدالة وإنما ينص صراحة ـ على لسان الأثرى الفرنسى ـ أن تجربة آلاف السنين ينطوى عليها قلب هذا الشعب، وهى وحدها تعليل الطفرة فى التاريخ المصرى ، وهى التى تسعفه فى المآزق ، أما ما يسوء من أخلاق المصريين فإنه وافد عليهم ، غير أصيل فيهم ، هو عن الأمم الأخرى الوافدة ، كالبدو أو الأتراك ، وقد استهدف الحوار بين الفرنسى والإنجليزى لكثير من الانتقاص ، إذ كيف يدافع الكاتب عن وطنه بلسان أجنبى ؟ فضلا عن أن هذا الأجنبى قد أساء الاحتجاج حين جعل كل ما يسوء من مظاهر حياة الفلاح علامة على نظرة نقية وروح قوية حكيمة موروثة . والحق أن الحكيم لم يدافع بلسان أجنبى ، لكنه استكمل الدفاع ، أو أحب أن يقول: الفضل ما شهدت به الأعداء . فضلا عن أن الفرنسى فى مصر لم يكن ينظر إليه كعدو فى تلك الفترة ، وقد أحسن اختياره كرجل آثار ينقب عن الماضى ويرى انعكاساته على الحاضر ، وأحسن مرة أخرى فى اختيار الإنجليزى كمهندس رى ، فقد أراد الإنجليز مصر مزرعة ، ولهذا ردد الكاتب بلسان الفرنسى : ما أعجبه شعباً صناعياً غداً ! ! إنه حلم الكاتب . ولو نظرنا الى ظروف تأليف الرواية وقد كتبها فى فرنسا ، ثم نوعية الشخصيات وهى على مستوى ضآلة الأب أو الزوجة التركية ، واندفاع الشيخ حسن فى تقبيح البدو فإننا سنرى أن الدفاع على لسان أجنبى أمر مقبول فى مثل تلك الظروف.

وفى « عصفور من الشرق» نجد الأجنبى ما زال يدافع عن حضارة القلب، وهوهنا إيفان العامل الروسى الهارب من سيطرة الاشتراكية فى الاتحاد السوفيتى، ودفاعه ليس عن المصرية ، وإنما عن الروح الشرق أو روح الشرق مهد الديانات والنبوات . وليس اختيار شخص خبر الحياة الأوربية لمهاجمتها ، وإبراز محاسن أو مناحى القوة فى الحضارات السابقة ما يمثل العرق الوحيد الممتد من « عودة الروح » إلى «عصفور من الشرق» فهنا أيضاً يظهر محسن باسمه وخصائص نفسه ، من التردد واستمراء العزلة والنزوع إلى التأمل والنظر إلى المرأة بكثير من القدسية، وإسباغ لون من الجلال على عاطفة الحب ، فضلا عن أننا ما نكاد نفتح الرواية حتى نجد نصبا تذكاريا فى سطر توسط صفحة يهدى « إلى حاميتى الطاهرة السيدة زينب » فنحن ما نزال إذا مع فتى (شارع سلامة) الذى كان كلما دهمه كرب هتف: « يا سيدة زينب» واستمرار هذا التيار وتضخمه - إذ بين الروايتين نحو عشرة أعوام - يدل قطعا على تأصل ذلك الجانب الروحى الغامض فى نفس الحكيم ، وتأصل نزعته التأملية تبعا لذلك .

أما محسن نفسه فقد تغير موقفه العقلى لدرجة كبيرة ، إذ نجده يضيق بروحانية الشرق ، ويتمنى أن يكف هذا الشرق عن أحلامه وأوهامه ، ولكن موقفه النفسى يكشف عن كثير من التناقض . على حيث أننا نجد الامتداد العقلى أو الفكرى فى عمل روائى آخر ، ولهذا قدمنا الحديث عن العصفور أمام اليوميات برغم سبق الأخيرة عاما فى الظهور . أما النتيجة المترتبة على ذلك فهى تتمثل فى هذه الازدواجية التى تحاول أن تكون رمزا ، فعلى الرغم من أن المشكلة العاطفية واضحة فى « عودة الروح » فإنها - فى إحساس المؤلف ، وقد نواقه بتحفظ — ليست الأساس ، فهى — إذا نظرنا إليها فى إطار من وحدة

العمل الروائي — ليست إلا وجها من أوجه الصدام بين تصورين مختلفين تجاه شيء واحد ، وهذا الحوار بين جرمين — زوج صديقه أندريه — ومحسن، وقد أعيته الحيل في استلفات عاملة شباك التذاكر . تقول : « لا سبب عندي لفشل محسن غير أنه خيالي أكثر مما ينبغي، والمرأة لا تقتنص بالخيال بل بالحقيقة » ، فلم يعترض محسن وقال في إذعان : وأين هي الحقيقة ؟ امنحاني هذه الحقيقة التي أكسب بها عطف المرأة . فقالت جرمين: أتريد أن تعلم أين تجد هذه الحقيقة ؟— نعم أخبريني أين هي ؟ وأنا لا أنسى لك أبدا هذا الجميل . — إنها تشترى بالثمن ؟— كم الثمن؟ كل حياتي فيما أعتقد !!— بل عشرون فرنكا فقط — أتمزحين ؟ — بل أقول جـدا ، عشرون فرنكا فقط تشترى بها من حانوت شارع هوسمان زجاجة عطر هوبيجان صغيرة ، وتقدمها إلى صاحبتك في الصباح ، هذه هي كل الحقيقة[1] » . ولكن هل قبل الحكيم حقيقة المرأة كما تبدو من وجهة نظر امرأة أخرى ؟ كلا . . . ، فقد راح يتحدث بتصوف عن تلك التي يمر الناس تحت شباكها ، ويبالغ في سموها ، وما يعاني من عذاب وعجز حيالها ، حتى تقول جرمين متعجبة: أهـذه المرأة في باريس أم في كتاب ألف ليلة وليلة ؟ وتلك هي المشكلة الأساسية ، مشكلة العصفور — وفي الاسم مغزى — القادم من شرق ألف ليلة ، شرق الخرافة والغيبيات والسلبية ، شرق العاطفة التي تخلط بين التسامي والذل ، حين يعيش في باريس ثلاثينيات هذا القرن وقد غزاها الفكر الاشتراكي ، ووجد من تاريخها الثوري أرضا صلبة ما تزال قرقعتها تزعج أحلام الشرق عن باريس المرأة والأضواء والأحلام ، وهذا هو مصدر التمزق في نفس محسن ، إذ أنه يريد أن يعيش بفكرته عن (باريس) ، لا أن

---

(١) عصفور من الشرق: ص ٥٠ .

يعيش (باريس) كما هي في حينها برغم محاولات استلهام واقعه.

وينمو هذا الموقف المضطرب بين الواقعي والمتخيل ليغمر رؤيته الحضارية وحكمه الأخلاقي على المحاولة الاشتراكية؛ فهو لا يروقه الأمريكيون كما لا يستهويه صناع التجربة الاشتراكية، فكلاهما يعادي الروح بفكره المادي. وهذا الجانب يتجلى بوضوح في موقف محسن من صديقيه: الفرنسي أندريه والروسي إيفان، فإنه يتخذ من حديثهما موقف التردد — لا الشك — فهو يردد كلمات أندريه على حين يميل إلى تصديق إيفان، فيعيش قصة حب رومانسية، وينكر على الشرق رومانسيته.. ويبلغ الصراع الداخلي أقصاه تجاه قضية البناء الاجتماعي ومفهوم العلاقة بين البشر، فمحسن — نظريا — يقرأ جمهورية أفلاطون، وعندما يطأ عتبة أوبرا باريس ويرى مدى الترف السابح على جدرانها وما بين الجدران من بشر، يحلم بجمهوريات الفلاسفة والشعراء، ويعرف للعدالة قيمتها في خلق إنسان مبرأ من العيوب بعيد عن النقص، ويحمل على الأمريكيين حملة شعواء، وقد نزلوا باريس — المنهارة اقتصاديا — بثرائهم وجهالتهم، وهو ما يزال — كما كان من قبل في «عودة الروح» — يشعر بالاطمئنان بعيدا عن مظاهر الترف بين العمال أشباه الفلاحين[1].

القضية الرئيسية التي واجهها عصفور الشرق في باريس تقوم على الصدام بين الواقعي والمتخيل، وإن أخذت في البداية صورة مشكلة عاطفية عابرة، فإنها تركزت في النهاية حول قيمة الواقع، ومدى ما في الماركسية من نزعة إنسانية، وما تؤدي إليه من فقر روحي هو ضد الإنسان الذي صار محروما من الخيال والوهم. وأغلب الظن أن هذا الموقف الرافض كان موقوتا طارئا على

(١) السابق: ص ٢٣

الحكيم فى ظروف اهتمامه بالرمز والفكر المثالى ، وتعلقه الصوفى بما وراء الواقع، مع التأثر بالحرب العالمية وما قلبت من موازين ، وتلك دوافعه -فى ظننا- للتسليم بمغالطات إيفان الذى يرى أن المساواة لا يمكن أن تقوم على هذه الأرض، وهو هنا يسقط فى خطأين شاركه الكاتب فيهما ؛ إذ بنى حكمه على استقراء الماضى فقط ، ومع هذا فإن مجرد استقراء الماضى يشير إلى إمكانية وجود العدالة والمساواة، بدليل ضيق الفوارق الطبقية — على كل أرض — مع مضى الزمن ، وكأن هذا هو بالحتم منطق التطور الإنسانى ، والخطأ الثانى أنه لم يفرق بين عدم إمكانية قيام المساواة وعدالة هـذا الحق وأنه قمين بأن يثار من أجله ، وأيضاً فإنه من المجازفة القول بخلو الماركسية من النزعة الإنسانية ، إنها فى عمقها لا تخلو من المثالية ، كما أنها تستمد غناها الروحى من حرصها على مداواة اغتراب الإنسان عن نفسه ، وعن عالمه ، وعن إخوانه من البشر بما يحيط به نفسه من موانع الامتياز .

وأخيراً فإننا نزعم أن حضور « الحكيم » فى هـذه الرواية هو المشكلة الأساسية فيها ، فإنه انحاز ولم يكن موضوعيا فى تناول قضية من أخطر قضايا عصره، بل إنها على المدى الطويل من أخطر قضايا الإنسان ، ولهذا سيظل أكثر النقاد ينظرون إلى هذه الرواية على أنها مجرد صفحة من حياة الكاتب فى باريس، ويعبرون بسرعة فوق القضية الخطيرة التى عرضها بغير حياد ، ويختمها بتحسر على الشرق القديم ، الذى أصبح — وهـذا يدعو إلى الأسف من وجهة نظره — يقلد أوربا ويتعلق بالواقع ، وينادى بالعدالة على هـذه الأرض. ولو أن الحكيم بدأ من الواقع الاجتماعى فى مصر (ممثلة للشرق) ولم يبدأ من نفسه لمنحنا عملا روائياً بناءً ومتطورا ، لكنه كان ضائق الصدر بهذا الواقع ،

وكان مايزال يشعر ، كما عبر فى روايته هذه، بحب وتقدير لأولئك الذين لاتطيب لهم السكنى إلا داخل أنفسهم ، ولذا مايكاد يخرج من قوقعه نفسه حتى يقع بصره على مايسوؤه . لكن كيف عرض تلك القضية، قضية مايسوء فى الحياة الواقعية؟ تلك هى بعينها مشكلة «اليوميات » .

والحكيم حاضر فى «يوميات نائب فى الأرياف » أيضاً بأكثر من صورة. وحضوره سافرا يبدو فى هذا التصدير الذى وضعه فى الصفحة الأولى ينعى حياته الضائعة، ثم فى إسناد الدور الرئيسى إلى نائب فى الأرياف، ورسم البيئة الزمانية والمكانية فى حدود الأقاليم التى عمل فيها نائبا ، وهى ريف محافظتى الغربية وكفر الشيخ .

وهناك رابطة واضحة من الموافقة والتضاد بين « اليوميات » و « عودة الروح» و «عصفور من الشرق » ؛ فهو يعود إلى بعض آرائه فى هاتين الروايتين ولكن لغته هنا ، وكذا أحكامه ، أكثر اعتدالا وأقل انفعالا ، بما يناسب الكاتب المجرب الذى تمرس بالفن . لقد شغلته «المصرية» فى « عودة الروح» وأقام لها بناء من الشموخ المتسامى فى مقابل المادية الأوربية ، والهمجية البدوية، والعنجهية التركية ، وجعل الأصالة والحضارة من مكنونات القلب المصرى العامر بقوة مذخورة ، غير مرئية، وغير محدودة، لاينقصها إلا أن يكشف عنها أو توضع على محك التجربة ،ولكنه حين يعود إلى نقل هذه المقارنات عرضا فى المحكمة يجعل البدوى يزاول القتل بالأجر ، على حين يكتفى الفلاح بدفع هذا الأجر ولا يزاول القتل بيده : « إن الفلاح المصرى يلجأ كثيراً إلى محترف يقتل له، كما كان بعض ملوكنا الأقدمين يلجأون إلى الجنود المرتزقة . أهو نقص خلقى فى الفلاح يضاف إلى أمراضه الجثمانية والفكرية والاجتماعية الكثيرة ، أم أنها قلة مقدرة وضعف ثقة بالنفس منشؤها اشتغاله بأعمال العبيد من قديم فى الأرض

والزراعة،وترك الفروسية والجندية للمغيرين،وأقربهم بناء عهدا الأعراب والأتراك؟ إن الملاحظ على أشهر محترفي القتل في الأرياف أنهم من دم أجنبي . أم أن الفلاح يحب السلام ويأنف أن يزاول سفك الدماء بيده التي تبذر ويخرج منها الخير ؟ لست أدري [1] » .

فصورة الفلاح هنا تختلف كثيراً عن صورته من خلال الحوار بين مهندس الري الإنجليزي وعالم الآثار الفرنسي في « عودة الروح » ، بل إن هذا الاختلاف في الموقف ينسحب على رؤيته للتاريخ ، إنه ليس تاريخ « إيزيس » والتوحد في الألم فحسب ، إنه أيضا تاريخ ملوك يظلمون الشعب ويحكمونه بالمرتزقة ،مما كان سبباً في — لا نتيجة عن — تلك الأمراض الجثمانية والفكرية التي استوطنت الريف المصري . وتأتي الموافقة من خلال النظر العام إلى هدفه من اليوميات ؛ فالكاتب في إعلائه للشخصية المصرية يتملكه حنق غاضب على ما يسود مجتمعها من انحرافات ومظالم ، تلك المظالم التي تطمس بريقها وتخفي جوهرها تحت إلحاح الحاجات الوقتية، ،ومن ثم كان رأيه أن يكشف عن معايب البيئة ليصل إلى الإنصاف . وفي صدر اليوميات يتساءل : « لماذا أدون حياتي في يوميات ؟ ألأنها حياة هنيئة ؟ كلا . إن صاحب الحياة الهنيئة لا يدونها ،إنما يحياها... » وهذه العبارة الأخيرة قالتها له « سوزي » عاملة شباك التذاكر ، حين رضيت — إلى حين — صداقة العصفور القادم من الشرق. على أن الرابطة بين العملين لا تقف عند تلك الكلمة العابرة ، وإنما تنسحب من موقف المخالفة على المغزى العام، ففي « عصفور من الشرق » ينحاز الكاتب الى الحضارة الأوربية العملية المادية ويضيق بأحلام الشرق وخرافاته . ولكنه في « اليوميات » ،وأقدامه

(١) يوميات نائب في الأرياف:ص١٢٧ .

مغروسة فى البيئة، يرى مافى الأخذ ببعض نظم الغرب من تعسف وظلم، ويعارضها معارضة صريحة حين تجافى البيئة وتتخطى قدراتها. حقاً إنه وقف عند القانون الفرنسى، لكن مبرر هذا الوقوف مستمد من طبيعة اليوميات ذاتها، ويكاد يكون الصدام مع القانون، وعجز الفلاحين عن فهمه، وبعده عن مثلهم الاجتماعية وخصائصهم النفسية الموروثة، المشكلة المستمرة فى هذه اليوميات.

وإذا كان الحكيم يلح على إظهار الفساد الإدارى فإنه يجعله سبيلا إلى إبراز أزمة الديمقراطية فى مصر، فهذا الفساد نتيجة للوسيلة التى يتم بها اختيار الموظفين، وللمهام التى يطالبون بها، وهى — غالباً — خارج حدود الوظيفة بل ضد هذه الوظيفة وما تحتمه، ولعل الموظف الذى يدفع إلى مخالفة القانون من رؤسائه يجد لنفسه الحق فى مخالفته من أجل نفسه أيضاً، وإذا كانت تحكمه التقارير السرية (ص ١٣١) فإن من حقه أن يهدر الحق فى سبيل المظهر العام للعمل، وأن يجعل مصلحة الحكومة كجهاز حاكم فوق المصالح الدائمة للحكومة أو للناس، مادام النقل إلى الصعيد يعتبر سيفاً مصلتاً على رقاب المناوئين. وكذلك يبرز الحكيم التعارض بين مصالح الجماهير فى الريف والقوانين التى يحكمون بها، ولكنه لا يفعل ذلك لينادى بإسقاط هذه القوانين وإسلام الناس إلى الفوضى، وإنما ليظهر ما يرزح تحته الريف من أثقال الفقر والحرمان الذى يشكل طباعه، فيفسد نقاءه وعلاقاته الطيبة القليدية. والقانون يبدو لأهل الريف كسلطة غاشمة متحكمة غير مفهومة، وهو كذلك حين يجدونه فى حالة تعارض مع مصالحهم، وتجاهل مطلق لإمكانيات حياتهم، ومن هنا تطل مأساة التخلف العقلى والحرمان الاجتماعى وبلادة الطبع كأقسى ماتكون. والتعارض بين القانون ومصالح الناس لايقوله هولاء الناس وحدهم، وإنما يقوله المؤلف

صراحة ، كما يقوله حامى القانون نفسه ، فحين حكم القاضى بالغرامة لأن المتهم غسل ملابسه فى الترعة ، يسأله المتهم « وأغسلها فين ؟ فتردد القاضى وتفكر ولم يستطع جوابا ، ذلك أنه يعرف أن هؤلاء المساكين لايملكون فى تلك القرى أحواضا يصب فيها الماء المقطر الصافى من الأنابيب،فهم قد تركوا طول حياتهم يعيشون كالسائمة ، ومع ذلك يطلب إليهم أن يخضعوا إلى قانون قد استورد من الخارج على أحدث طراز .والتفت القاضى إلى وقال : النيابة . . . —النيابة ليس من شأنها أن تبحث أين يغسل هذا الرجل ملابسه ، ولكن ما يعنيها هو تطبيق القانون (١) » .

ولكن المأساة الحقيقية فى موقف القانون من الالتزام، وهو دائما من طرف واحد يجعل الغنم كله للحاكم ، والغرم كله على المحكوم ، ليست لديه ضمانات تحميه من العوز والذل ومصادرة الحرية. يقول سارق كوز الذرة :« القانون ياجناب البيك على عينا وراسنا ،لكن برده القانون عنده نظر ويعرف إنى لحم ودم ومطلوب لى أكل (٢).

وقد شغل المنظور التاريخى لحركة التطور الاجتماعى فى مصر كاتبين ظهرت أعمالهما فى الأربعينيات ، هما طه حسين ، والسحار .

و « شجرة البؤس » تتناول بالتصوير تلك الفترة التى سبق للكاتب أن صور جانبا منها فى « الأيام » حين أوشك القرن الماضى على الانقضاء ،وحتى أوائل هذا القرن . وليست العلاقة الزمانية هى الرابطة الوحيدة بين هذين العملين الذين يفصل بينهما نحو خمسة عشر عاما ، فهناك علاقة أخرى مكانية أو بيئية

---

(١) السابق:ص ٦٢ وانظر أيضا ص ٦٥ .

(٢) السابق ص ٨٤ .

فكلاهما عن إقليم من أقاليم مصر العليا ، فى الصعيد ، بل إن عبارات وحوادث تتردد بين العملين بما يشعر بأنهما ينتميان إلى تجربة واحدة هى تجربة المؤلف الحياتية ؛ فشيخ الطريق يرى الرسول فى المنام وينكر على الغزالى أن يقول بعدم إمكانية هذه الرؤية ، ويردد : ما هكذا كان الأمل فيك ياغزالى ، وهذه العبارة بنصها وردت فى « الأيام » من قبل ، وكذلك إرسال « خالد » إلى قرية أخرى بإيعاز من شيخ الطريق ليغزو بطريقته الصوفية تلك القرية الممتنعة عليه قد ذكر فى الكتابين ، وكذا تتكرر بينهما صورة الجد الجافى الغليظ الذى يمازحه أحفاده مزاحا أقرب ما يكون إلى العبث والسخرية ، وصورة الأب الذى يكدح ويقتر على نفسه لتعليم أبنائه ، واتجاه هؤلاء الأبناء إلى القاهرة فيما بين القرنين لتلقى العلم بين كثير من مظاهر العوز وحوافز الأمل .

ولكن ليس معنى وجود هذه الرابطة أن « شجرة البؤس » تكرار لما صوره فى « الأيام » وإن صح حيالهما القول المأثور عن بعض نقاد الغرب: إن كل أديب يكتب فى حياته رواية واحدة . كان « الصبى » هو محور الاهتمام فى « الأيام » ، هى أيامه على وجه التحديد ، ويصور الآخرون ، وتتوالى الحوادث من خلال علاقتها به ، من حيث هى صادرة عنه أو مؤثرة فيه ، ومن ثم فإنها تحتل من وراء الصبى مرتبة ثانية وإن لم تكن ثانوية . أما شجرة البؤس فإنه من الصعب كثيرا حصر مجالات اهتمامها ، فالعنوان — ولعله اختير لما فيه من طرافة وتضاد ورمز — يوجه الانتباه إلى تلك الفتاة البشعة (نفيسة) وزواجها من خالد وما أعقب هذا الزواج من ثمار بائسة ، لكن نفيسة وابنتيها لسن أهم ما فى الرواية ، فهناك الشيخ على وولده خالد ، وقد وقفت الرواية عندهما طويلا ، وهناك شيخ الطريق المتصوف الذى كان يخص نفسه بفصول كاملة ، يقطع بها سياق الحوادث وعلاقات الأشخاص ، وهناك من وراء هذه الشخصيات

جميعا حوادث الرواية ، وهى ذات أهمية قصوى من حيث أراد لها الكاتب أن تكون معبرة عن التغير أو التطور الذى كانت تعانيه البيئة وتعانى منه، وهى تخلع عن نفسها قرنا من الزمان لتستقبل قرنا آخر .

وإذا كان المؤلف قد أراد لروايته أن تكون صورة للحياة فى إقليم مصرى، فإنه آثر الجانب الروحى بأوفى نصيب من هذه الصورة ، وإن لم يغفل التطور المادى والعلاقات الأسرية. وتظهر فى هذه الجوانب الثلاثة آثار التطور الاجتماعى واضحة مما يشعر بتغاير الحياة تغايراً كبيراً فى هذا القرن عما كانت عليه فى أواخر القرن الماضى . ويظهر اهتمام طه حسين بالجانب الروحي فى التضخيم لشخصية شيخ الطريق ، وفى هذه الشخصيات العديدة التى كانت تتابعه وتصوغ سلوكها بوحى من تعاليمه ، ولعل مرد هذا الحرص على تجسيم الصورة الروحية فى أواخر القرن الماضى إلى نشأة الكاتب فى مثل هذا الجو وتأثر طفولته به ، هذه البيئة الروحية ما تزال أثيرة عنده يدور حولها فى كثير من كتاباته ، كما تستقطب ذكريات طفولته ، ويمكن أن يضاف إلى هذا مايلاحظ بالمقارنة بين أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن فى مجال العقيدة الدينية ومدى تغلغلها فى الريف فى صورة تقاليد ذات وجه دينى واجتماعى معاً ، وهذه المقارنة ستكشف عن مدى التغاير الشديد بين البيئتين : بيئة القرن الماضى وبيئة هذا القرن ، وهذا التغاير يغرى ويفرض نفسه على من يفكر فى كتابة رواية تحاول أن تكون صورة لمجتمع ينمو ويتطور . وإذا تأملنا تاريخ صدور هذه الرواية فإننا نكون قد أضفنا تعليلا آخر — وأخيراً — للاهتمام الشديد بالجانب الروحى فى البيئة ،فقد كانت الحرب العالمية الثانية على أشدها ، وهى تمثل — من وجهة نظر مفكر مثل طه حسين — أزمة روحية قبل أى شىء آخر ، ويمكن فى ظل هذا التصور أن نعلل مايشيع فى الرواية من جو السلام والطمأنينة والرضى بما سيكون .

سنجد ملامح التطور واضحة فى السلوك الاجتماعى العام ، وفى تخلخل التكوين التقليدى لمجتمع مدن الأقاليم ،نتيجة زحف المتاجر الجديدة الضخمة ، وإيثار الأجيال الجديدة للتوظف فى الحكومة ، ولكن الخط الأساسى الذى يصور هذا التطور ويعبر عنه ، مثلته أسرة على،تلك الأسرة التى لازمناها لثلاثة أجيال، فقد كان«على»صاحب سلطة متحكمة — وإن لم تكن واضحة — فى صنع مصير ولده ، وهو بدوره يخضع لمثل هذه السلطة من شيخ الطريق ، وربما بنفس الإحساس باعتبارها سلطة تفويض إلهية ، أو ذات وجه غيبى ، ولكننا سنشهد فى مرحلة أخرى تمزق هذه الأواصر التقليدية ، وحرص الأب على نفسه أولا ، وحرص الفتى الناشىء على أسرته الناشئة أيضاً ، بدرجة تسمح بالقول بأن تقليدا راسخا كان ينهار ، هو تقليد أشبه مايكون بالقبلية أو الإقطاعية ، لتحل مكانه تقاليد الأسرة بمعناها العصرى ، فى ذلك الوقت ، بقيمها البرجوازية ، من التمسك بالأب ، والترابط الأخوى، والتمسك بالتقاليد وبالدين فى ظاهره، واستمر هذا التقليد متمثلا فى شخص خالد الذى يمكن اعتباره الجيل الأوسط أو الحلقة الرابطة والمتوسطة بين جيلين مختلفين تماما ، فاجتمع فيه الرغبة إلى الانتماء العائلى إلى جانب النزعة الفردية ، مما جعله يقبل الاغتراب عن قريته ، ويفارق أهله وأصدقاءه وأصهاره بدوافع مادية،حيث سينال راتبا أعلى ، وإن ارتدت ثوب الدوافع الروحية بقصد تمهيد الطريق أمام شيخه المتصوف ، ونشهد تطورا آخر — لعله الأخطر — يمثله الجيل الناشىء من أبناء خالد الكثر ، فى علاقتهم الأسرية بوالديهم ، فهؤلاء الأبناء الذين نزحوا إلى القاهرة لتلقى العلم ، تلقوا معه مزيدا من الاعتزاز بالنفس يوشك أن يصير استعلاء على البيئة المحافظة ، وانفصالا عن الانفعال بها ، أو الاهتمام بما يجرى فيها .

على أننا - وفى الصفحات الأخيرة - نشهد موقفا - إيجابيا وموحيا ، حين يقف هؤلاء الأبناء موقف المعارضة الصريحة ، والغاضبة ، لوالديهم فى قبولهما خطبة ابنتهما الصغرى قبل أختها الكبرى ، ابنة تلك المرأة البائسة التى تعيش بينهم فى شبه غيبوبة دائما ، وهذه الفتاة البائسة على أى حال أختهم لأبيهم وليست شقيقة مثل تلك الأخرى التى يقفون ضدها ، والكاتب هنا يقف إلى جانب التقاليد الراسخة فى تلك البيئة من عدم تزويج الأصغر قبل الأكبر فى الفتيات خاصة، والاحتجاج على الخاطب فى انسحابه من وعده لأخت وتقدمه مع ذلك للأخرى. والعجب أن الأب والأم - وهما ينتميان إلى جيل أقرب إلى الحفاظ على التقاليد - يقبلان هذه الخطبة الملتوية تحت دوافع شتى ، على حين يرفضها هؤلاء الشباب من أبناء المدارس، بما يشعر بأن معنى جديدا للكرامة الإنسانية يأخذ مكانه فى النفوس ، وهذا المعنى الجديد مستمد من موقف حضارى وعلمى عام أكثر مما هو مستمد من تقاليد البيئة ، واحتجاج هؤلاء الفتية على والديهم احتجاجا حادا ومتحدا يكاد يذهل هذا الأب (خالد) الذى لم يكن يظن يوم قبل فراق والده والاستقلال بمعيشته أنه يفتح بابا لاستقلال أكبر ، يمس جوهر الشعور والموقف الفكرى ، وهو الفارق الحق والأصيل بين عصر وعصر .

وقد حرص الكاتب على إبراز تلك القيم التى كان يؤمن بها خالد من خلال الإطار الأسرى ، وهو ينجح فنيا حين لا ينص صراحة على ذلك ، مع كثرة حرصه على تحديد مقاصده، ولكنه يتيح لنا الفهم والاستنتاج حين يصور شخصية سليم ابن عم خالد ، وهو يتيم نشأ معه فى بيت واحد ، إلا أنه استقل بحياته مبكرا ، وتزوج من فتاة لا تنتمى إلى أسرة عريقة - بالمعنى القديم للعراقة - وإنما هى من غمار أهل القرية ، لذلك يظهر سليم وكذلك زوجه أكثر تحررا ،

وإقبالا على الحياة بمتعها المادية ، وواقعية فى تفكيرها ، وقربا إلى الأخذ « بمفاسد » الحضارة ، — إن صح التعبير — حيث يقبل سليم الرشوة فى عمله ، ويغرى خالدا بها . وقد نجح إلى حد بعيد فى الخروج على حدود تجربته الذاتية حين جعل روايته علامة على عصره ، ورصد من خلالها أوضح ملامح التطور العام فى مجتمع الريف ، متمثلة فى العقيدة الروحية ، والمظاهر المادية ، والعلاقات الأسرية .

وتمضى روايتا « السحار » بطول ثلاثة أجيال أيضاً ، فالمنظور التاريخى هو المتبادر إلى الخاطر ، ولكن حركة المجتمع عنده أكثر وضوحا ، ربما لاتساع أرض التجربة . والرواية الأولى « فى قافلة الزمان » ـ تقارب الخمسمائة صفحة ـ تمتد عبر أربعين عاما ، وتصور نحوا من سبعة عشر شخصية تطول صحبتها ، ومثل هذا العدد من الشخصيات العابرة ، فحق عليها عنوانها ، وحق على كاتبها أن يقول له بعض الناقدين : إنك لم تكتب تاريخ أسرة ، بل تاريخ قبيلة . وهذه الوخزة ذات مدلول رادع كان من نتيجته ظهور « النقاب » مقتصدة كثيرا ، ولكنه عاد إلى نهجه السابق فى « الشارع الجديد » وهو مجرد رمز ، والمتحقق حارة تشيع فيها الخرائب والبيوت المتهدمة . وأبطال روايتنا هذه فى مثل عدد السابقين تقريبا فحق عليها عنوانها أيضاً ، على أنه يجعل مهمة عرضها صعبة ، ولذلك سنتخلى عن هذا الحق للكاتب نفسه . يقول عن « قافلة الزمان » : « ورحت أفكر فى الفكرة التى أريد أن أخرج بها من هذه القصة ، الموضوع الذى أريد أن أعرضه على القارىء ، فاهتديت إلى أن المجتمع الذى نعيش فيه قد يكون أقوى أثرا فينا من التطور الذى نقطع أشواطه ونحن نلهث ، ورحت أخطط الخطوط الأولى لمجرى الأحداث الذى ستندفع فيه الشخصيات لإبراز هذه الفكرة ، وأختار الأبطال من بين أفراد أسرتى ، وانتهيت إلى أن أبدأ بالحاج

أسعد ، وهو تاجر يعيش فى حى من أحياء الحسينية مع أبنائه وزوجاتهم فى بيت واحد ، وأن أعرض حياة الأسرة فى هذاالبيت موضحا عادات العصر وخرافاته، ثم أسير مع محمد بن الحاج أسعد ، ثم مع حسن بن محمد ، ثم مع أبناء حسن الذين سيدخل بعضهم الجـامعة ، ويعيشون حياة عصرية جديدة ، ويعشقون مبادىء تختلف عن عادات آبائهم ومبادئهم ، ثم أصور غراميات مصطفى بن حسن وهو فى الثانوى، ثم وهو فى الجامعة ، وعزمه على زواج طالبة فى الليسيه كان يقابلها كل يوم ، ثم سفره إلى الإسكندرية فى الصيف لينعم بقربها ورؤيتها وهى بالمايوه ، وامتعاض نفسه على الرغم منه ، وأنه ذهب معها فى الليل إلى « كازينو ميامى » ودار الرقص ... وتقدم شاب إليهما وطلب من مصطفى أن يرقص مـع فتاته ، فثارت الدماء فى عروق مصطفى ، ولـكنه كبح جمـاح غضبه ، ووافق إرضاء للمجتمع الجديد الذى اندمج فيه ، ثم خـلا مصطفى لنفسه وفـكر فى الحياة التى سيحياها مع فتاته بعد أن يتزوجها ،فوجد أنها حياة لم يألفها،فحياة أهله التى عاشها لا تمت لها بسبب . إنه يوافق على هذه الحياة بعقله ، أما ضميره فإنه يثور عليها. وغادر الإسكندرية فجأة دون أن يقابل فتاته ، وعاد إلى أسرته ليتزوج ابنة عمه التى لم تخرج بعد إلى الحياة ، ففـكره كان يحاول أن يتحرر ، ولـكنه كان مشدوداً إلى ماضيه بخيوط من العادات والتقاليد[1] » .

وإذا اعتبرنا رصد ملامح التطور هو الهدف الذى رمى إليه الـكاتب،فإننا لا نجد هذا الهدف واضحاً فى صورة حدث ممتد تتحرك من حوله الشخصيات ، أو فى صورة شخصية إنسانية يمتد بها العمر لتقوم بالمقارنة أو تحديد الفوارق ، وربما كانت تلك الوسائل سهلة التناول ، ولـكنها لا تمثل فـكرته عن التطور ،

---

(١) عبد الحميد جوده السحار : القصة من خلال تجاربى الذاتية ص ٢٥ -٢٦ .

الذى يراه يدب مبعثرا فى كل شىء ، وعلى مهل ، وببطء يجعله غير ملموس ، لكنه فى النهاية يشكل حياة الناس ، ويؤثر — بدرجات متفاوتة — فى أفكارهم وعقائدهم ومختلف نشاطاتهم. لذلك نراه لا يلجأ إلى حدث أو شخصية ، وإنما إلى مئات من الحوادث الصغيرة العابرة المبعثرة ، لا تجمعها غير وحدة الزمان والمكان ، وكما تجرى هذه الحوادث لعديد من البشر ، لا تتسع لهم رواية من جزء واحد عادة .

وقد حاول الكاتب فى روايته الأخرى « الشارع الجديد » أن يتفادى اتساع القاعدة ثم ضيق القمة فى الشكل الفنى ، فحرص على تركيز الأضواء بالتساوى دون تمييز شخصية على شخصية ، ولم يختف النازع الفردى فى الشكل فقط ، فقد تعداه إلى المغزى العام الذى لم يعد تعبيراً عن التمزق الذى يعانيه الفرد بين مجتمع تشده التقاليد ، وقدرة فردية متقدمة ، وإنما أيضاً اكتسب لوناً من الجماعية، فأصبح مجرد رصد لسريان التطور النفسى والاجتماعى والمادى خلال نصف قرن من حياة أسرة من البيئة المتوسطة فى الإسكندرية . ولن نستطيع — للأسف — استعارة قلم المؤلف فى عرضها ، لأنه وهو الخبير بدروبها لم يستطع أن يفعل ذلك فى أقل من صفحتين [1] ... ومع ذلك فالناس فى هذه الرواية أطول أعماراً منهم فى « القافلة » — على الرغم من أن الكاتب يدفع بهم إلى الموت لأسباب غير مقبولة غالباً مثل سابقيهم، بما لا يعتذر عنه إلا القول بأن أعمارهم الفعلية قد انتهت ، ولكن أعمارهم الفنية فى الحقيقة كان يجب أن تستمر بعض الوقت .

وتبدأ الرواية بيونس — أول من قاد قاطرة فى مصر — وزوجه فاطمة

(١) فى كتابه : « القصة من خلال تجاربى الذاتية»

يشتريان منزلا على مدخل الحارة ، يحدوه أمل عرف إمكان حدوثه وهو شق شارع جديد أمام الحارة بحيث سيجعل المنزل على واجهة الميدان . ونحن نتعرف على يونس وقد اكتمل عقد أسرته وتزوج بناته ، وله حفدة ، وإذا كان اهتمام الكاتب يتجه غالباً نحو حفدة يونس من إبنه على فإن هذا الإبن ، وكذلك سائر إخوته ، قد عاشوا إلى آخر صفحات الرواية . وقد مات يونس ولم ير حلمه يتحقق فى إنشاء الشارع الجديد ، ولكن علياً ولده شهد الثورة المصرية سنة ١٩٥٢ ورأى الشارع الجديد ، وإن كان هذا الشارع من صنع أولاده الذين خرجوا إلى الحياة العامة ونالوا — من خلال التعليم فى الجامعة — وظائف مرموقة .
وما زال الكاتب ينتصر للتقدم وإن كان فى أعماقه يخشاه ، ربما بدوافع من هذه « الأخلاقية » التى تنظر إلى كل جديد بدهشة ، ولا ترى منه إلا مخالفته للماضى الزاهر . وإذا كان مصطفى قد تراجع عن فتاة الليسيه — وهو الجامعى المتحرر — ليتزوج من إبنة عمه بدوافع قبلية ضيقة ، فإن سرور الكاتب بتمام هذا الزواج لا يخفى ، وهو فى روايتنا هذه الأخيرة ينتقم من سعيد بصورة أخرى ، فعلى الرغم من أن سعيداً كان عذرى العواطف إلى حد بعيد فإنه كان يردد كثيراً أنه قادر على صنع مستقبله بيده ، وقد استدرجه الكاتب فحقق له بعض مبتغاة وجعله ينجح بتفوق فى كلية الطب وهو مصاب بماء فى الرئة ، ويفرض فتاته التى أحب على أسرته ، ولكنه يكتشف أن زوجه مصابة بمرض خبيث ، يعتصرها حتى يصرعها فى سنوات قلائل ! ! ويميل الكاتب إلى النهاية المحزنة ، يعبر بها عن موقف من الحياة يغلبه التشاؤم — ربما ؟ — أو يجدها ألصق فى النفس وأدعى للتأثير السريع ، ونحن لا نصدق أن إعلان الثورة وطرد الملك يمثل نهاية حقيقية للرواية ، فهى نهاية مفروضة فرضاً لتضع حداً لهذا السيل من المشاهد

الجزئية التى لم يكن يعرف كاتبها على التحقيق - متى وكيف تنتهى ، لأنه - على التحقيق أيضاً - لا يعرف متى وكيف تنتهى الحياة . ونحن لا نفترض افتعال النهاية على أساس من أن الحدث الممتد يجب أن يشبع أولا ثم تكون النهاية من صنعه ؛ لأن هذا الحدث الممتد غير موجود أصلا ، وليس أمامنا إلا مشاهد يومية ، من المبالغة أن نصفها بأنها متكررة ، وأحداثاً متتالية ، تمثلها هذه الشخصيات من أسرة يونس ومن يلوذ بها. وكنا ننتظر من «حدث» النهاية أن يكون ذا علاقة ونابعاً من وجود هذه الشخصيات ، ولقد كان فى الأسرة ضابط طيار (خالد) وكنا نود أن نراه يعكس القلق الذى غمر القيادات العسكرية عقب معارك فلسطين ، مما أدى — مع تردى الوضع الداخلى — إلى الثورة ، ولكننا نجد خالداً — على العكس — يعيش حياة خاصة توشك أن تطبع بالانحلال حين يكتشف حبا قديما كان يعمر قلب إحداهن قبل أن يقترن بابنة خاله ، ويتأهب لمغامرة جديدة ، وهذا الموقف مع موت زوجة الدكتور سعيد يمثلان النهاية الحقيقية للرواية ، ولها إيحاؤها المتشائم أيضا ، لا يبدد من أثره العنيف طرد الملك وأفراح الثورة .

وتعكس القضية التى طرحها وصورها عبدالرحمن الشرقاوى فى «الأرض» اهتمام المثقف الجديد بالقضايا الاجتماعية المباشرة، التى تعبر عن القطاع الأضخم من الشعب فى القطاع الأكبر من اهتماماته : فهى النموذج المتطور عن « يوميات نائب » إذ تجاوزت نطاق إصدار الأحكام وإظهار أوجه النقص من خلال رؤية ومجال نائب فى الريف ، إلى مناقشة الوضع العام لهذا الريف فى أزوائه اللاإنسانى وحصاره الطبقى ، وفقره المادى والثقافى . ولكن شخصيات القرية: عبدالهادى ومحمد أبوسويلم والشيخ يوسف ، تعكس صلابة الرأى ونقاء المتجه وسخاء

الروح ، تلك الملامح الأصيلة التى أصلتها بيئة الزراعة والكفاح الشاق فى نفوس الفلاحين ، كما تعكس شخصيات غيرها حصاد الفقر والتخلف والانزواء .

لقد تضامنت القرية لتقاوم حكومة صدقى فى عدوانها على أرض القرية لتشقها طريقا يربط قصر الباشا الإقطاعى بالطريق الرئيسى للعاصمة ، فذاقت هذه القرية مرارة الهزيمة كما جربت روعة النصر ولو للحظات أو أيام . ولكنها على أى حال ، كانت المرة الأولى التى تطرح فيها قضية الطبقيـة صراحة ـ وفى الريف بطبقتيه المتباعدتين ـ بعد « حواء بلا آدم » ، ومحاولة طه حسين فى مقتابعته « المعذبون فى الأرض » ، إلا أن الشرقاوى كان أكثر حدة وصراحة فى طرح القضية ، فالجانى والضحية وجها لوجه وبغير خفاء ، على حين وقف طه حسين عند تصوير الضحية فى حالة صراع مع مصيرها دون أن تلتفت إلى من صنع لها هذا المصير أو ساقها إليه ، ولعل هذا كان سببا فى قسوة مآل شخصيات «المعذبون فى الأرض» فانتهت إلى الانتحار أو الضياع ، ولكن القرية فى « الأرض » ، وإن هزمت فى قضية شق الطريق فى ذاتها ، فإنها اكتسبت معنى التجربة ، وهذا واضح فى سلوك شخوصها ، وكأنما تتأهب لجولة أخـرى فاصلة ، وقد لا تكون هناك ضرورة فنية تحتم على الكاتب أن يكشف عن صانع الضحايا ، ومن ثم فإن الشرقاوى يكشف عن موقف أيديولوجى خاص ، على حين وقف طه حسين عند حدود الضرورة الفنية ، ولكن من الحق أيضا أن هذه الضرورة الفنية ساقت شخصياته إلى اليأس .

وعلى الرغم من أن قضية الموت وصلته بالحياة وصلة الأحياء بالأموات هى جوهر تجربة السباعى فى « السقامات » فإن المشكلة الاجتماعية لم تختف من روايته ، وهذا يشعر بطغيان القضايا ذات الوجه الاجتماعى فى أواخر تلك المرحلة التى نتعرض لها ، مما

يدل على قلق المجتمع ، واتحاد أفكار المثقفين الواعين في ضرورة التغيير، بدليل أن هذا الكاتب الأخير ، الذى لم يبد اهتماما مثيلا فى عمل آخر حتى سنة ١٩٥٢ قد ناقش بعض قضايا الأخلاق، مما سنعرفه ، وإن اتخذ فيها موقفا غامضا لم ينصر الحق وإن لم ينصر الجور .

٣ — ظواهر فى الأسلوب والشكل

وكما لا نستطيع أن ننفي ، فإننا لا نستطيع أن نجزم بأن هذا الفريق من الكتاب قد استقى مادة فنه من مصادر ثقافية أو فكرية واحدة أو أن دوافعه لإيثار هذا النهج من أساليب التعبير متفقة ، وقد نستطيع القول بأن الدوافع الذاتية التى توافرت لكل كاتب على حده أدت إلى ظاهرة موضوعية استقلت عن الأشخاص لتصير اتجاها واضحا له قسمات مشتركة ، يساعد على ذلك تجمعهم - إذا استثنينا محاولة طاهر حقى التى سبقت على هذا الأسلوب ولها ظروفها الخاصة - فى مرحلة زمنية محدودة ، ومتقاربة ، فهذه النزعة التسجيلية لم تعرفها مرحلة البواكير إذ استخلصتها الرغبة فى التحليل باعتباره أحد المكتشفات ، فضلا عن معاونته فى تقديم النموذج كاملا ، وبغير تعسف ، قد نجد جذور هذا الاتجاه المهتم بالظواهر ، المتعلق برصد الحركة الحسية ، الممتد زمانا ومكانا يقدم شرائح وقطاعات اجتماعية وكأنها غاية فى ذاتها، مهملا - بدرجة ما - التحليل والتعمق ، قد نجد جذور هذه الملامح التى حددنا بها مفهوم التسجيلية فى « حديث عيسى بن هشام » ، وليس من المقارنات المتعسفة ما نلاحظ من صله بين البناء الفنى « للحديث » و « يوميات نائب » ويمكن بغير مشقة اكتشاف أوجه شبه أخرى بين هذا «الحديث» الذى قدم ابن هشام من خلاله ملامح مجتمع متطور، وروايتى السحار ، وكانت النظرة الشمولية ورصد ظواهر التطور وملامحه هدفا أساسيا لروايته وإن كان يختلف مع المويلحى من حيث النظرة إلى استمرار الزمن أو سيولته؛ فالمويلحى

قد « بعث » الباشا وجمعه بعيسى الكاتب قافزا فوق فجوة زمنية طويلة نسبيا، لأنها تمثل مرحلة الصحوة الفجائية التى عانتها مصر ، ولهذا بدا التناقض صارخا بين مفاهيم « الباشا » وتصرفات « عيسى » واستجابته لضرورات المواقف التى عبرا بها ، حتى كان هذا الأخير يأخذ صفه المهدىء لاندفاعات الباشا وتورطاته، أما السحار فإنه رفض هـذا الموقف التخيلى من بعث ومقارنة ، وركب عـبر شخصيات مستمرة « موجة الزمن » الهادئةالرتيبة الدؤوب ،ودفـع إلينا بمئات من المواقف الصغيرة العابرة التى تبدو لنا متشابهةومتنافرة فى آن واحد ، ولـكن السبب فى ذلك أننا ننظر إليها من الداخل أو من قرب ، أماحين نبتعـد عنها بالقدر المناسب لمساحتها الزمنية فسيبدو لنا ـ على نحو مالاحظ ادوين موير من قبل ـ كيف يفعل الزمن فعله فى النفوس من حيث لانشعر . وقد سبق طه حسين بهذه الخاصية ـ وتعنى رصد التطور من خلال أجيال متعاقبة خاضعة لناموس الحياة ـ ولـكن السحار ـــ ولابد أن يكون قد أفاد من تجربة طه حسين ـ يوسع رقعة الرواية زمانا وكما ومكانا ، فيتمثل لنا وبصدق الفرق بين: شجرة وقافلة وشارع . وقد شارك الحكيم جزئيا فى تعضيد هـذا الشـكل البنائى للرواية حين كتب يوميات نائب وقـدم فيها شرائح اجتماعية كاملة ، متعاصرة زمانا ومكانا ، ولـكن بغير صلة واضحة . وانعـدام قانون السببية واستقطاب الحوادث الجزئية ، داخل الزمان والمـكان ، قد ميز الرواية التسجيلية، وقد ميز « يوميات نائب » ولعله سرى منها ــ بقدر ما ـــ إلى تلك الروايات التى سبقت الإشارة اليها .

وقد امتازت رواية « الأرض » بتماسك الشـكل الفنى إلى حد كبير ، بسبب وحدة القضية المطروحة ، وضيق المجال الذى تتحرك فيه ، مما ضمن لهـا

لونا من الحرارة الدرامية التى حرمتها تلك الأعمال الأخرى التى تشاركها فى نزعتها التسجيلية .

والتمييز بالتسجيلية قول بالتغليب لا الإطلاق ، على نحو ما أوضحنا ، فكتاب هذه الروايات يلهثون خلف شخصياتهم التى تعكس ظاهرة واضحة هى الكثرة العددية (فيما عدا عصفور من الشرق إلا أن تعتبر تتمة لعودة الروح) ومن ثم فإن جهد الكاتب يدرك — أو لا يكاد — حركتها العضوية الظاهرة ، وإذا أراد أن يعبر عن حركة نفسية اتخذ الحركة الحسية دليلا عليها ، وبذلك يظل بعيدا عن التحليل الذى يبدأ من العكس فيغوص إلى الأعماق ، ويصور الدوافع والحركة النفسية ، ثم يتتبعها فى انعكاسها حسيا .

وفى هذا العدد الضخم من الشخصيات قلما نجد شخصا يتوقف ليفكر فيما هو مقدم عليه ، أو ليقوم عملا قد فرغ منه ، إنهم دائما فى حالة من (العمل) الدائب ، وتلك رابطة لا يمكن التهوين منها تصل بين النزعة التسجيلية وبين فن المسرح الذى يقف عند الظاهر ، ويعبر عن الحركة النفسية بإشارة حسية ، ولعل هذا يفسر لنا إقبال الحكيم على الاحتفاء بهذا الظاهر وتسجيله كما يبدو فى حركته الخارجية ، على الرغم من نزعته التأملية وميله إلى التجريد .

وإلى جانب تميز هذه الروايات بكثرة عدد الشخصيات وتداخلها وتسلسلها فإنها تقدم جاهزة ، وتظل على صورتها التى رأيناها عليها منذ البدء إلى نهاية الرواية ، فكما بدأ (شعب) شارع سلامة انتهى متجمعا فى غرفة واحدة ، وهو وإن شارك فى الثورة ظل فى صورته القديمة . وكما بدأ النائب ساخطا فكذلك انتهى . ولا يختلف الأمر بالنسبة لشخصيات «الأرض» . وتكتسب رواية الأجيال عند طه حسين والسحار معنى التطور ، لا من شخصياتها المسطحة الجاهزة ،

وإنما من تدفق الزمن وتغاير الظروف ، ومن ثم تغاير الشخصيات ، فهل نستطيع أن نقول : إن التسجيلية كأسلوب ملازمة للشخصية الجاهزة ؟ بمعنى أن الكاتب حين يدفع إلينا بشخصياته فى صورتها النهائية فإنه يكون قد أغلق أمام نفسه باب التحليل ولم يعد أمامه إلا أن يصور حركتها وسعيها دون غوص وراء الدوافع ؟ إن هذا هو ما يبدو لنا بعد استقرائنا المحدود فى هذه الروايات . ولقد شاركت الكثرة العددية للشخصيات فى إقرار الاهتمام بالحركة الحسية مع الإهمال النسبي للجوانب النفسية .

وقد حاول بعض كتاب هذا الاتجاه أن يداعب « الرمز » ولكن يبدو أن أسلوب التسجيل نفسه لا يعين عليه. ولن يجدعنا ـ فيما يخص عودة الروح ـ هذا التفسير الرمزى الذى فرضه عليها فرضا ولم يوافقه أحد عليه ، وهو الذى استهدف للهجوم كنقطة ضعف ، ولن نسلم بالرأى القائل بأن المنظور الرمزى هو الذى يكسب عودة الروح كل قيمتها [1] ، فقد فشلت فى الإيحاء بهذا الرمز ، وستظل قيمتها كامنة دائما فى نزعتها الإنسانية ، وتعاطفها مع البسطاء من الناس، وتصويرها لمجتمع يتحرك من جديد ليصنع حياته وفق مايشتهى بإرادة صارمة ، غير عابسة .

وليست محاولة الحكيم فى فرض الرموز فريدة فى بابها ، فالرمز لإغراء ينسى ما يجب أن يتحلى به ممارسه من حذر ورهافة حس ، بحيث تصير الحوادث والشخصيات والحوار كلها ذات ومض مزدوج ، يذهب منه شعاع فى اتجاه الواقع ، ويذهب الآخر فى اتجاه الرمز دون أن يعيق أحدهما الآخر

(١) سهيل ادريس : الآداب البيروتية عدد سبتمبر ١٩٥٩ .

أو يصدمه بالتناقض أو القصور . ويبدو لنا أن السحار قد استهدى تجربة الحكيم حين حاول أن يكتب رواية عن ثورة ١٩١٩ من خلال بطل عاش فى عصر أحمس من قبل ، وصرع فى نضاله ، وكأنه يردد وراء الحكيم ذلك المقطع من كتاب الموتى الذى صدر به الجزء الثانى من «عودة الروح» عن نهوض أوزوريس ليحيا من جديد ، وليعود إليه قلبه الماضى ، ولكن السحار نكص عن التجربة ظنا منه أنه لن يستطيع إقناع القارىء بمثل هذه الفكرة ، ولكن فكرة الرمز ما لبثت أن عاودته فأخفق مرة أخرى فى إقناع القارىء جزئيا ، إذ نجح فى اتخاذ «الشارع الجديد» المأمول رمزا للأمل المتجدد المستمر فى أجيال الأسرة ، فى تغيير وضعهم المجهد فى الحارة ، وإن كان تغييرا من الخارج ، ولكنه يخفق - وهو الذى أدان نفسه إذ لم يفطن أحد من النقاد كما يقرر هو[1] - حين يرمز بالصراع الدائر فى الحارة بين الصعايدة والفلاحين إلى التناحر الحزبى الذى كان يشتت شمل الأمة ، ويظن الكاتب أنه أشار إلى مراده من الرمز حين جعل الوفاق يسود بين الصعايدة والفلاحين إبان الثورة وتجمع الصفوف ثم عودة الشقاق مع عودة التناحر الحزبى ، ثم : يقول « وإن كنت قد استطعت أن ألقى بعض الأضواء على هذا الرمز وأفسره ، فقد عجزت عن الأخذ بيد القارئ ليفطن إلى ما أبغيه من أمر انسحاب الفلاحين وتتبع الصعايدة لهم ، ووقوعهم فى الشرك الذى ينصب لهم فى كل مرة ، كنت أريد أن أرمز بذلك إلى الزعماء الذين كانوا يستدرجون للمفاوضات ، ووقوعهم فى الشرك ومعاودتهم

---

(١) القصة من خلال تجاربى الذاتية ص ١١٣ ، ١١٤

للمفاوضات كرة أخرى دون أن يتذكروا ما كان [1] » . ويقرر الكاتب أنه لم يفطن قارىء أو ناقد إلى مدلول الرمز ،فمعنى ذلك أن القاص قد أخفق فى استعمال أدواته الرمزية ، وهو قد أخفق بالفعل فى تطويع الرمز لما يريد من مدلولات . حين يجعل سقوط الصعايدة فى شرك الفلاحين تنظيرا وإيماء لسقوط المفاوض المصرى فى حبائل الانجليز يكشف عن نقطة ضعف خطيرة — فليس بين الرمز والمرموز له أية صفة تشابه من بعيد أو قريب . وقد حاول أن يكشف الرمز (ص ١٢٤) ربما يأسا من تفطن القارىء والناقد ، فيذكر صراحة أن البغضاء الناشبة بين الصعايدةوالفلاحين قد تحولت إلى المستعمر إبان الثورة،إلا أن الشعب خدر بالأمانى والوعود « فعادت إلى الصدور النعرات وشغل الناس بالتفاهات ، فما عاد صعيدى يقبل أن يجلس إلى فلاح أو يلقى عليه تحية » ومن الحق أن الجمع بين الأضداد غير ممكن ، وأن الحرص على الرمز وعلى الكشف عنه مع استبقائه كرمز مستحيل ، على أن بعض عيوب الرمز فى هذه الرواية يتمثل فى عدم حضوره الكامل ، أو عدم استمراره بما يوحى بأنه مجرد حادث عابر يتكرر بين حين وآخر وعلى فترات متباعدة دون دافع عضوى أصيل . وهذه الملاحظة الأخيرة تضع أمامنا جوهر المشكلة ، فحيث لا تخضع الحوادث فى الرواية التسجيلية لمنطق السببية الصارم ، وحيث لا تستقطب الحوادث حول محور رئيسى ، فإن استعمال الرمز يبدو مستحيلا ، لأن من

---

(١) السابق ص١١٦ ، وليس من المحتم أن يفطن الفنان بوعى كامل لما يريده هو نفسه من رموز ، وقد تنغلق الرموز على معان لايستطيع فضها غير الناقد . ومن ثم يكون فشل الرمز فى رواية السحار نابعا من فقره الذاتى ، إذ عجز عن الايحاء بأى معنى للنقاد .

مستلزماته الحضور الكامل والمستمر، وكأنه مفتاح صالح لكل محتويات الرواية من شخصيات وحوادث ومواقف، وهذا بدوره مناقض للتسجيل الذى يرفض مثل هذا التوحيد لعناصر البناء القصصى محتميا بمعطيات الحياة، التى لا يجمع بينها سبب منطقى يمكن إخضاعه لتفسير جبرى وعام. وما يقال عن الرمز فى «الشارع الجديد» يمكن أن يقال عن محاولة طه حسين فى متتابعته: «المعذبون فى الأرض» إذ يعمد إلى كشف مقصده — الذى لم يكن خافيا — من تقديم نماذج لها إيحاؤها الخاص.

وليس من قبيل التعميم لظاهرة خلع المعانى الرمزية أن نشير إلى شك ساورنا كثيرا تجاه شخصية «قمر الدولة علوان» الذى بدأت بمصرعه أحداث يوميات النائب فى الأرياف، فهل هو الرمز للدولة المصرية - أو الشعب - كما تبدو لعينى رجل القانون؟ يحفزنا إلى هذا التفسير أن الحوادث تبدأ به وتنتهى به، وأننا لم نعرف قاتله على التحقيق، وتجتمع صفته ومصرعه إلى اسمه غير المألوف لترشح «الرمز»، فهو شاب وسيم قسيم لم يعط منطقا، يختلف الناس على قاتله، لكنه مقتول. ويظل تفسيرنا فى حدود الظن، فقد يكون الكاتب فضل هذا الاسم لطرافته، وتجنب القبض على القاتل حتى لا تستحيل اليوميات إلى رواية بوليسية.

وتتسم هذه الروايات فى مجموعها بأنها وليدة التجربة المباشرة والشخصية لكتابها، فليست الصلة بين الحكيم ورواياته الثلاث محل شك، وكذلك تظهر هذه الصلة فيما يخص «شجرة البؤس» وكاتبها، وقد ظل «السحار» يدور حول طبقة التجار وينتصر لبيت العائلة الكبير حتى يصل فى ذلك إلى مناقضة الفكرة العامة التى يحاول البرهنة عليها، و«السحار» من أسرة يتاجر كثر أفرادها، وفي السلع التموينية التى تجعلهم برغم ثرائهم الملحوظ على صلة

بالشارع دائما، وبيت أسرته فى حى الظاهر — ومازال قائما — يظهر في القافلة التي يمثلها عائلة تعمل بالتجارة وتحرص عليها على مدار ثلاثة أجيال ، وحين يمنح هذا البيت الكبير فى «الشارع الجديد» لعائلة أفرادها من العمال فإنه يبرز بخاصة جوانبهم السيئة وانهزاميتهم وتحللهم ، وإن لم يخل البيت من الطيبين ، ولكن خير هؤلاء الطيبين بما جمع من الإيجابية والحزم «صفية» وهى سليلة تجار ، وما تزال على صلة ببيتها القديم . وقد لا نجد صلة واضحة بين يوسف السباعى والسقا الذى مات ، ولكن وصفه الدقيق والتفصيلى، إلى درجة الفجاجة للحى الذى تجرى به حوادث الرواية يشعر بأنه خاض تجربته بروح الصحفى لا الروائى.

وليس فى قولنا إن هذه الروايات وليدة معاناة حقيقية لموضوعاتها ومعالمها العامة ما يناقض القول بأنها تسجيلية وليست ذاتية ، لأن التجربة الذاتية هى النبع العام الذى يغمس فيه كافة الروائيين والأدباء أقلامهم ، والأمر يتوقف بعد ذلك على قدرة الكاتب فى إخراج نفسه من العمل الفنى ، ومنح الخصوصية سمة العموم ، والشخصية ملامح الغيرية ، وخلع الموضوعية بمبرراتها القوية على ما هو ذاتى فى الأصل . ولا شك أن أقوى الكتاب هم أولئك الذين يخلقون من مشاعرهم عالما خارجيا متميزا بنفسه عن تلك المشاعر . . . والتجربة الشخصية كالمادة الأولية التى يشكل منها الفنان مخلوقا جديدا ، الفنان يعدل هذه التجربة تعديلا جوهريا فى بعض أجزائها على الأقل . الفنان لا يرضخ لأهوائه وأحلامه، ولا يبقى دائما على المشاعر كمشاعر ، فكثيرا ما أحالها إلى موضوعات فكرية مع بقائها فى الوقت نفسه فى منطقة الشعور ، وعلى هذا النحو أيضا الأشياء التى تتناول عادة من خلال الأفكار ، يحيلها الشاعر إلى انفعالات ومشاعر دون أن تفقد صفتها الفكرية الدقيقة (1) .

---

(1) الدكتور مصطفى ناصف: مشكلة المعنى فى النقد الحديث: ص٥٦ وما بعدها .

ويمكن أن نلاحظ فى « يوميات نائب » و « شجرة البؤس » وروايتى السحار و « الأرض » و « السقامات » ظاهرة مشتركة ، هى اختفاء البطل أو التهوين من تفرده بالأهمية . قد يكون « النائب » هو محور الحوادث فى بعض المواقف ، لـكنه مجرد ناقل غالباً ، والأصباغ التى بذلت لإبراز صورته تقل كثيراً عما منح شخص المأمور أو القاضى أو العمدة ، كما قد يكون خالد صاحب الحظ الأوفى فى تلك الشجرة البائسة ، ولـكننا سنجد إلى جانبه صوراً أزهى من صورته تتمثل فى شيخ الطريق وجلنار ، وأبيه على وغيرهم ، وقصة قافلة السحار انتهت إلى قصة مصطفى بصفة خاصة ، مما خلخل من تناسق شكلها الفنى وإحكامه، ولم يعد هناك معنى للتسلسل الزمنى لأن الشخصيات الأخرى أزيلت عن مسرحها بغير منطق قوى .

وكذلك سنجد البطولة المقسمة، بكثير من الاقتصاد، بين شحاته وشوشة وأطفال الحارة فى « السقامات » . ومع اختفاء البطل الإنسان يختفى البطل المكان — إن جاز القول — بمعنى أن الحوادث لا تجرى فى مكان واحد ندركه فى جملته ابتداء ثم لا نعود إليه ، ونلقى بكل اهتمامنا إلى الحدث والشخصيات ، ولكن الأماكن المتعددة تتغير كما يتغير « ديكور » المسرحية كلما انتقلنا إلى مشهد جديد ، ولعل هذا يعيد إلى أذهاننا مرة أخرى كلمات إدوين موير عن تعانق — أو تقاطع — الزمان والمكان ، ولا شك أن الشخصية — وهى ذات ممتدة فى الزمان — لها بعدها الزمانى ، وعدم تجميع الحوادث حول شخصية بعينها أدى إلى عدم تجميع الحوادث فى مكان واحد يستقطب الاهتمام . وحيث يختفى الاهتمام بالبطل ، ليوزع الاهتمام بما يقرب من التساوى بين مجموعة من الأشخاص تجمعهم ألوان متشابكة من العلاقات، وحيث لا ينصب الاهتمام على مكان بعينه وإنما

توصف الأماكن متساوية مع حركة الأشخاص، ينصرف اهتمام الكاتب — ويتبعه القارىء بالطبع — عن الشخصيات والأماكن وتصير غايته الأولى هى الكشف عن جوانب « موقف » وعن الدلالات المختلفة التى يخلقها أو يخلفها هذ الموقف، من نفسية أو اجتماعية .

وإذا كانت هذه الروايات التى نناقشها ذات نزعة تسجيلية فقد ندرت فيها تبعاً لذلك الدلالات النفسية للموقف ، وظهر الحرص على المغزى الاجتماعى . وقد كان هذا الحرص يبدو مبالغاً فيه ، كما ينم على عدم ثقة الكاتب فى قرائه ومدى فطنتهم لاستخلاص العام من الخاص ، فكان يقطع التسلسل الروائى ليناقش فكرته على انفراد ، وبمعزل عن تيار الرواية ، وكأنه يقول فى أعقاب مواقفه التى من هذا النوع : هذا الموقف خطير ، وهو نتيجة دوافع شتى ، وستترتب عليه حوادث هامة ، وتعال أهمس فى أذنك بما يجعلك تفطن إلى أبعاد المشكلة . من هنا لايكتفى الحكيم بتصوير موقف الإهانة الذى أذل فيه المأمور عمد الريف وطردهم من مكتبه ، ولكنه (ينص) على أن هذا هو طابع التكوين الاجتماعى ، وأن كأس الإذلال ستظل تتداولها الأيدى يسلمها الأعلى للأدنى حتى يتجرعها الشعب فى النهاية بكل مرارتها وبؤسها ، وكذلك يمكن تفسير وقفات طه حسين فى رواياته يشرح الظاهرة ويكشف عن نظرته إلى الأمور بلغة تقريرية، قاطعا سياق الحوادث ، ومستعملا لغةغير روائية . وأقرب مشهد يحضرنا هو نظرته إلى التطور فى « شجرة البؤس » فهو يؤكد إيمانه بالمستقبل وتفاؤله . وهو ما انتهى إليه المغزى العام فى « الأيام» و «دعاء الكروان » ، ولكن أسلوبه هناك أقرب لروح الفن عنه هنا فى «شجرة البؤس» إذ هو مفهوم من العمل الفنى دون نص عليه[1]. وقد رأينا فى روايتى «السحار»

(1) انظر تقريره الطويل فى « شجرة البؤس » ص ١٥٨ ومابعدها.

حرصه على التأريخ للظواهر الاجتماعية فى ذاتها ، ورأينا كيف أفسد هذا الحرص تدفق الرواية وتماسكها ، ونحن بدورنا نعلل لذلك بحرص هؤلاء الكتاب على إبراز وتحديد مايراد من «الموقف» حيث «الموقف» هو محور الاهتمام ، ولوأن الاهتمام « بالشخصية » فى مكان الاهتمام بالموقف لكان بإمكانهم مقاومة اللغة التقريرية ، لأن الشخصية تستطيع أن تقول ماتريد .

وسنجد هذا التفتيت فى الاهتمام بأكثر من شخصية وأكثر من مكان يظهر بصورة أخرى،هى الحرص على التفاصيل ؛ تفاصيل الأماكن والأشياء بوجه خاص ، يصل ذلك إلى درجة عالية من الإسراف عند السحار فى روايتيه ، وفى « السقامات » حتى كانت الرواية الأخيرة تصف مدخل الحارة وتجمع البيوت على جوانبها فى خمس صفحات ، ويتكرر ذلك أو بعضه كلما قصدنا إلى مكان ، ولو كان عابرا كدكان بقال أو مطعم شعبى لن نبقى فيه لأكثر من دقائق ، وكذلك الأمر فى روايتى السحار ، ولايتسم هذا الوصف للأماكن بالكثرة والجزئية المفصلة فقط ، بل توصف أيضاً فى ذاتها ، مستقلةعن مدارك الشخصيات واحتياجات أحداث الرواية ، فالوصف المطول الذى صدر به يوسف السباعى روايته ليس له علاقة بشخصياته ، إنه «رؤية موضوعية» تماما وإن لبست قشرة من السخرية ، ولهذا يقف عند الأطوال والأبعاد ومساقط الضوء ومظاهر العمران أو عدمها ، وتقل درجات الاهتمام عند غير هذين الكاتبين ، ولكنها تطل بين الحين والآخر ، ولا نظن أنهم يحققون فى ذلك دعوة« آلان روب جرييه» — الروائى الناقد الفرنسى — إلى مايسميه « الشيئية » ويعنى بها وصف الأشياء فى ذاتها، واستقلالها عن إدراك شخصيات الرواية لها. على أننا لانستطيع أن نغفل مهنته ، وهو مهندس أولا وقبل أن يكون روائيا ، ومن ثم فإن ارتباطه

بالمساحات والحجوم والأشياء وكيفياتها أوثق من إحساسه بعنصر الزمن . ولقد وصل روائيونا إلى تحقيق شىء من ذلك بدافع آخر له أسسه الموضوعية ، ونعنى حرصهم على رصد التطور الذى كان ينتهى إلى إبراز خصائص الأماكن باعتبارها محلا للكون والفساد ، مثلها فى ذلك مثل الشخصيات ، ومثل التقاليد الاجتماعية ، والأفكار ... إلخ .

وقد أدى اختفاء شخصية البطل إلى نتيجة أخرى لا تتصل بالبناء الفنى وإنما بالمضمون أساسا ، وهى تخفيف النزعة التحليلية ، وما أعقبها من اختفاء — أو الحد من — النماذج الشاذة ، التى لم يعد الكاتب — وهو الحريص على القطاعات العريضة من المجتمع — يحفل بها أو يصدرها فى روايته ، قد نجد الشيخ عصفور — فى يوميات نائب — ذلك الهائم الغامض ، كما نجد النجرو — فى الشارع الجديد — بضياعه الاجتماعى والنفسى ، وشحاتة أفندى — فى السقامات — ذا الميول المتناقضة ، ولكنهم جميعا لم ينفردوا بالبطولة ، بل إن بعضهم لم يبارح منطقة الظل إلا قليلا ، فضلا عن أن الكاتب يحضرهم إلى روايته لمجرد أنهم موجودون فى المجتمع ، وأنه يريد أن يكون (التمثيل) صادقا وشاملا ، ولكنه أبدا لا يتخذ منهم موقف المحلل النفسى الذى يحاول الكشف عن أسرار دخائلهم أو دوافع تصرفاتهم ، وهو فى هذا يختلف اختلافا بينا عن موقف الروائيين — فى مجموعهم — فى مرحلة البواكير ، حيث كانت النزعة التحليلية هى الغالبة .

ومن الملامح المشتركة بين روايات هذا الاتجاه ما يلاحظ من ظهور أمشاج من المثالية الأخلاقية والسلوكية ، وهى تلتقى على هذا الملمح العام وإن لم يكن هدف أصحاب هذه الروايات واحدا ، ونحن لا نستطيع أن نغفل ذلك الجانب المثالى من شخصية محسن فى « عودة الروح » حتى لقد عد إخفاءه لمنديل محبوبته

ذنبا عظيما يحرص عليه ، وكذلك مثلت شخصية «النائب» الجانب المثالى لرجل الدولة كما يجب أن يكون ، ونأى به الحكيم عما ورط فيه القاضى والمأمور والصيدلى وغيرهم ، ولا تعليل لذلك غير الصلة الشخصية بين الحكيم وأبطاله ، وقد كان السحار أكثر قدرة فى منح شخصياته ذاتيتهم ، فجاءت اشعاعات المثالية بعيدة عن ظهور شخصه فى روايتيه . وإذا كان المؤلف هو نفسه مصطفى فإن مصطفى لم يكن مثاليا وإن حاول الكاتب أن ينطقه بأفكار ويدفع به إلى مواقف هى أكثر حجما من قدراته التى يجب أن تحدد بالإطار الاجتماعى والثقافى للشخصية وهذا كل ما بقى له من نزوع إلى المثالية . وفى «الشارع الجديد» ينص الكاتب على أن «عليا» فيه مشاعر الفروسية ومثاليتها . وقد كانت «شجرة البؤس» مناخا مناسبا بجوها الروحي لظهور عديد من شخصيات هذا اللون ، ولكن الكاتب كان حريصا ، فظل يشدها ويحذر إلى قواعدها الأرضية مهما أوغلت فى الجنوح إلى البطولة والملحمية ، فالصوفى يقيم فى مصر ومن ثم لا يصل فى تجرده إلى لبس الخرقة ، ويموت عن ثروة ويدفع بابنه نحو الصدارة حين يحس قرب المنية ، وهذا الابن يخضع حاجات الناس لمصلحته أو مصلحة دعوته ، ولم ينج من ذلك إلا الحاج مسعود ، وهو شخصية باهتة لا نراه إلا باكيا مستعبرا، ومن ثم فإنه لا يتمتع بوجود حقيقى . وهذه المثالية الأخلاقية المفروضة - نوعاما - مثلها عبد الهادى فى « الأرض » فأسند إليه دور أكبر من حقيقته ، لأنه كان ضروريا - من وجهة نظر المؤلف وهو يدافع عن المعدمين - أن يكون البطل معدما ونبيلا فى الوقت نفسه. ولكن طبائع ريفنا وتركيبه الاجتماعى لا يتيح لمثل هذه الشخصية أن تسيطر وتقود ، وإذا حدث - فى ظروفها وتاريخها - أن أخذت مكانا واضحا فإنها تنتهى إلى التحطم أمام قوى المجتمع التقليدية .

٤ – التمرد بين التفاؤل والتشاؤم

والتمرد واضح كظاهرة فى هذه الروايات جميعها ، وهذا الملمح يرتبط بكونها تقوم فى الأساس على قضايا فكرية أو اجتماعية ، ومن طبيعة القضية أن تقوم على صراع الأضداد ، ومن ثم تسللت اللمسة المثالية إلى بعض الشخصيات . وقد ترتب على وجود هذه الشخصيات ذات الطابع البطولى أن اكتسبت التسجيلية طابعاً نقدياً فى بعض جوانبها (مما يؤيد من وجه آخر القول بالتغليب) ، فلكى تبرز البطولة كعنصر أخلاق،ولكى تؤكد نفسها يجب أن تشق طريقاً سلوكياً ، ولن يتحقق ذلك إلا بوجود النقص الذى تحاول الشخصية البطولية إكماله ، والظلم الذى تحاول القضاء عليه

ولما كانت شخصية محسن تستقطب الومضات البطولية فى «عودة الروح» و « عصفور من الشرق » فإنها فى حدود ومضات البطولة أيضاً كانت تمثل الموقف النقدى فى هاتين الروايتين ، مما يصدم التكوين التقليدى للشخصيات ، وقد حاول الكاتب أن يمنح محسن المؤهلات النفسية التى تتيح له أن يقف هذا الموقف فى المستقبل ، فهو ربيب الثراء الذى يرفض بوعى ناضج أن يستمتع بما يسبغ الثراء على أهله من إحساس بالترفع وامتياز بالتفرد ، إنه — وهو صبى — يرفض أن يركب العربة التى تنتظره على باب المدرسة ، لأنها — والتعليل مهم جداً — تحول بينه وبين رفاقه ، فإذا ما كبر قليلا زهد فى الثياب الجديدة حتى لا يتفوق فى المظهر على أعمامه ، وفضل حياتهم تلك الخشنة المجهدة على العيش بين أمه وأبيه بجوهما المصطنع القاسى .. فهو فى منازلة مستمرة للشعور بالوحدة والانفصال عن أقرانه .

وهذه البداية تشير إلى ما سيعانيه حين يتسع إدراكه نوعاً من تقاصر أبيه أمام تطاول أمه التركية ، ويبعثه ذلك حين يشاهد من هـذه الأم ما يدل على عداوتها لكل ما هو فلاح أن يبحث عن «القيمة» التي تمثلها تلك الصفة ، ولا يكف عن البحث حتى يترافع بلسان مصري ولسان فرنسي ، وحتى يعلي من شأنها ما أطاق . فيبدأ من الخاص وينتهي إلى العام ؛ إلى المصرية كصفة عمل وعلاقة اجتماعية لا كسلالة ، إنه يمتدح المصرية على أساس من علاقة المصريين بالأرض والزرع ، وليست الحضارة الإنسانية في مراحلها الأولى والصعبة إلا نتاجاً لعلاقة الإنسان بالأرض ، والجهد الخلاق الذي أودعه فيها . ويمثل محسن — مرة أخرى — تمرد البطل ، لكنه يتمرد هذه المرة على الاستسلام للأوهام الشرقية التي صيغت في أساطير وآداب وتقاليد فتحد من انطلاق الشخصية ، وتفسد عليها استقلالها الفكري وما تنطوي عليه من إمكانيات العمل ، وكان محسن — أو ذلك العصفور القادم من الشرق — يمثل في تمرده الفتى الشرقي المضطرب الذي لا يكاد يعرف ماذا يريد وإن كان يعزف لم يتمرد ، وهذا بالضبط ما يعكسه حواره المتبادل مع صديقه العامل الفرنسي أندريه وصديقه الآخر العامل الروسي إيفان . فقد اكتشف أكثر من مرة أنه في نقاشه مع أحدهما يردد أقوال الآخر ويعبر عن وجهة نظره أكثر مما يستمد تجربته هو الشرقية الجذور ، والمتأصلة في نفسه أصالة المعاناة ، ولهذا لا نجد الشرق يحاور الغرب في هذه المواقف المتتالية بقدر ما نجد التجربة الروسية الماركسية تحاور التجربة الرأسمالية الغربية ، ويحاول الشرق أن يتلقف الكرة من الظافر منهما ، وهـذا الموقف الفكري ربما وشى بالكثير عن روح الشباب الشرقي المثقف في تلك الفـتـرة التي كتبت فيها الرواية .

ولا بد أن نلاحظ أنه على الجانب الآخر من « عودة الروح » يوجد أعمام محسن وهم أكثر إيغالا فى الشعبية ، إنهم وجه آخر أكثر صراحة من محسن فى الانتساب إلى المصرية ، ولو أن المؤلف منح هذه الشخصيات الأكثر أصالة فى شعبيتها وصراحة انتمائها حق الكشف والنقد لتغيرت أبعاد هذا العمل الروائى وأسلوبه ، إذ سيتخلف بالضرورة الاهتمام بشخص محسن على حساب الآخرين ، وسيتم النقد والكشف من خلال العمل لا من خلال التأمل كما هو حادث بالفعل ؛ ذلك لأن محسن يطل على المشكلة من الخارج ، من شرفة قصر فى مزرعة مترامية يعمل فيها بشر ليسوا فى الحقيقة أكثر من رقيق ، وعلاقته بها ، أى المشكلة ، محدودة بأحلام مراهق على أبواب الجامعة ، على حين نجد تلك الشخصيات الأخرى تعيش المشكلة وهى فى داخلها ، وتصطدم بها بالضرورة لانطباقها عليها انطباقاً كلياً ، ومن خلال علاقات متشابكة ، وبدرجات متفاوتة يمثلها الضابط المتقاعد كما يمثلها المدرس والطالب الجامعى والخادم والعانس . لقد عاش محسن وفياً لمصريته وشعبيته منذ رفض ركوب العربة ، وإلى أن طرحها للمناقشة على مائدة الغداء بين الإنجليزى والفرنسى ، على حين ظلت الشخصيات الأخرى معزولة عنها ، لا تدرى شيئاً عما يدور فى نفس محسن ، وهو صدى لما يضغط فوق صدر المجتمع المصرى من أثقال الدخلاء وأحقاد الاستعلاء الدموى ، وكأنهم لا يجابهون مشكلة ما ، وهذا بدوره يقلل من قيمة المشكلة التى لا تجد لها نصيراً من أصحابها الحقيقيين ، وتبدو الثورة فى النهاية كعمل عفوى نبت فى لحظة ، واندفع فيه الشبان من شعب شارع سلامة وكأنه مجرد تنفيس عن كرب شخصى لا تصحيحاً لوضع مقلوب .

وقد وقف كثير من النقاد عند فجائية الثورة وقيمتها كهدف من أهداف

الرواية لم يمهد له بالقدر الكافى إلا فى حدود الرمز الذى لم يسلم من مآخذ عديدة. وإذا كان تعبير محسن عن أزمة المصرية قد انطوى على ضعف كما لاحظنا، فإن النائب فى الأرياف قد تجنبه؛ لأنه فى وسط المشكلة، ولأنه فى مستوى يتيح له أن ينقد وأن يعلل، وانطلاقاً من هذا التمييز جاء نقد هذا النائب للمجتمع وللحكومة جاداً وقاسياً وغامراً، وارتبطت الرواية بموقف هذا الكاتب من المجتمع، على حين عبرت روايتاه السابقتان دون أن يكون لهما مضمونهما الاجتماعى الدال على موقف الكاتب بصورة بعيدة عن التجريد الفكرى أو الإبهام الرمزى، ومن الحق ما لاحظه الدكتور إسماعيل أدهم من أن الحكيم أطلق حريته لدرجة أن تحدث عن وقائع خطيرة، كانت تقلب حكومة وتقيم وزارة وتسقط وزارة، إذا كانت وقعت فى بلد غير مصر، يحترم فيه القانون والدستور والكرامة الإنسانية. ولكن الأوتوقراطية المصرية التى يحتضنها البرجوازيون من أصحاب رؤوس الأموال من الأجانب وطبقة الحكام من الأتراك والمتتركين الذين يحتمون بالقصر جعلت هذه اليوميات تمر وكأنها لم تحتو على شيء.

ويرتب هذا الباحث على الموقف النقدى الذى يطل بين حين وآخر فى «اليوميات» القول بأن الحكيم ليس من طبقة الكتاب المتعالين على الشعب وآلامه، كما تبادر إلى بعض الأذهان أيام محن الأنتخابات الأخيرة فى مصر، حين كان على زاوية من صحيفة الأهرام يتساجل هو والدكتور منصور بك فهمى [1].

وسيختلف طابع التمرد فى «شجرة البؤس» لما يشيع فيها من جو روحى، ومن ثم فإن التمرد المحدود الذى زاولته شخصياتها كان تمردا على المثالية لا رغبة

(1) توفيق الحكيم: ص ١٨١.

فى هذه المثالية ، وخالد يمثل أول أطوار التمرد حين يلتفت إلى ظروفه الأسرية ويرعاها ، غـير عابىء بشيخه القديم حتى يهجره فى النهاية هجرانا تاما تقريبا ، وينشأ أولاده لايكادون يحفلون بتلك الحياة الروحية العريضة التى استهلكت شباب والدهم ، ويجمعون إلى ذلك التمرد على سلطته الأبوية المطلقة ، فيعلنون بذلك ميلاد الأسرة الحديثة التى ما تزال هى الوحدة الاجتماعية فى بيئتنا إلى اليوم . وقد اختلف موقف هذين الكاتبين — الحكيم وطه حسين — بين التشاؤم والتفاؤل ، كما اختلف حيال درجة التمرد فى أعمالها . وملاحظة عامة نستطيع أن نثبتها من وحى أعمالها ، وهى تتعلق بالصلة بين النزعة الروحية والتمرد ، وهى صلة تناقض : كلما ارتفعت درجة أحـــدهما انخفض معدل الآخر ، ويرتبط التفاؤل بالنزعة الروحية ارتباطا واضحا ، وإذا استحضرنا فى أذهاننا : « عودة الروح » وتتمتها « عصفور من الشرق » و« يوميات نائب » و« شجرة البؤس » و« دعاء الكروان » و« المعذبون فى الأرض » سنجد النتيجة صادقة إلى حد بعيد ، بحيث غلبت النزعة الروحية الغيبية فى « عودة الروح » — وفى العنوان كفاية — نجد درجة التفاؤل عالية ودرجة التمرد هابطة ، والأمر على العكس فى تتمتها ، حيث يبدأ محسن متمردا وينتهى متمردا على روحانية الشرق وخرافاته ، ومتشائما أيضاً من مصير هذا الشرق ، و اليوميات بتمردها العنيف تمثل صفحة متشائمة بدت فى وصفه للقرية بلونها الأغبر الذى يذكره بفضلات البهائم ، كما يشبه الفلاحين بالديدان ، ويصف ليل القرية وصفا قاتما ، وهو وصف لجأ إليه أيضاً فى « حمار الحكيم » وهو ليس الهجاء للبيئة بقدر ما هو التمرد على تخاذلها وسلبيتها . وحين يكشف عن علاقات الموظفين ، وأخلاقهم ، ومدى وفائهم للعمل المنوط بهم يكشف عن هـــذا التشاؤم الذى عمر قلوب الطليعة المثقفة

فى أواخر الثلث الأول من هذا القرن . وقد ارتبط التشاؤم بالاتصال بالحياة المصرية فى أقصى قطاعاتها اتساعا ، وهو قطاع الحياة فى المدن الصغيرة والريف ، ومن ثم امتاز بواقعية لا تخفى كدر الحياة وبؤسها فى تلك القطاعات .

وينكر بعض النقاد على الحكيم أن يقف عند السخط وحده، وإن رأى من الحياة ما يسوءه ، فيتساءل تعقيبا على الصور القاسية التى أثارته : « ولكن هل أدرك توفيق الحكيم أن هذا الواقع الذى تحدث عنه ليس جامدا ولا ساكنا وإنما هو متغير متطور ؟ هل فهم قوى الريف والمجتمع التى كانت تبشر من ذلك الحين بالقضاء على هذه الأوضاع المفزعة ؟ هل عبر توفيق عن هذا الفهم والإدراك فى اليوميات أو فى غيرها ؟ الجواب فى رأيى بالنفى ، ومن هنا يتضح خطر السخط وحده ، فالسخط الذى لا يصاحبه أمل مستمد من الواقع ينتهى حتما إلى اليأس ، واليأس يوصل صاحبه إلى البرج العاجى بانفراديته وانعزاليته ، وهو نفس ما حدث لتوفيق الحكيم[1] » .

ولقد انتهت « الأرض » المتمردة إلى الإخفاق ، وتم شق الطريق، وعلى الرغم من إشراقات الأمل المتوثب فى أطوار الرواية ممثلة فى مناهضة الظلم والتجمع لمحاربته ، فإن الكاتب قد عبر عن يأسه أو تشاؤمه فى استسلام القرية لوضعها الجديد ، بل تقبله ومحاولة الإفادة منه ، وهذا التصور لا تعينه عليه نزعته بقدر ما ساقته إليه طبيعة المرحلة التى استقى منها تجربته ، فلم يكن من الطبيعى بأى وجه أن تنتصر قرية على وزارة صدق ، وإن كان يخفف من هزيمة القرية أن الحكومة الظالمة نفسها قد زالت فى النهاية .

---

(١) فى الثقافة المصرية : ص ٣٢ ، ٣٣ .

وأظننا بعد استكمال صورة التمرد فى الرواية الواقعية،لم نزل فى حاجة إلى مناقشة مارمى به الحكيم من يأس وانعزالية .

فهل صور الحكيم بحق فى« يوميات نائب »واقعا جامدا غير متطور ؟ وهل وقف عند السخط وحده ؟ وهل هذا السخط بغير أمل ؟ ، لقد كان الحكيم نفسه على قدر من الوعى يسمح بأن نقول إنه بشير التغيير ودليل التطور القادم لاريب ، وهو لم يقف عند حـــد السخط ، ومع هذا فالسخط غير اليأس ، والحكيم لم يكن يائسا من الإصلاح؛لأن التعبير عن التجربة فى ذاتها دليل رغبة ، ودعوة صريحة إلى ضرورة التغيير ، والقول بأن السخط طريق اليأس حين لا يقترن بالأمل،ثم هو المقدمة لبلوغ البرج العاجى،إنما هو استمداد من النتائج العامة المشهورة دون احتكام دقيق للتطور التاريخى لفن الحكيم ، والحكيم لم يعتزل فى برجه العاجى فترة يمكن أن تسمى مرحلة الاعتزال فى فنه ، وإنما كان يمشى بين خطين متوازيين ، يرضى حاجات الحياة الواقعية ، ثم يستجيب لنزعته الذهنية التأملية ، بل إن أول نتاج له « أهل الكهف » ينتمى إلى البرج العاجى أكثر مما يلمس الواقع ، وقد صدرت هذه المسرحية مع «عودة الروح» فى عام واحد،تبعتهما على الفور وفى العام التالى «شهر زاد»لتعقبها «أهل الفن»،ثم يعود ليكتب عن« محمد »ليقفز فجأة إلى«القصر المسحور »ليلتقى بعد ذلك بيوميات نائب،وإذا لقد عرف الحكيم طريق التأملات ومحاولة توليد الأفكار،قبل أن يعرف اليأس أو السخط على ما يقال .

وقد كان طه حسين فى « شجرة البؤس » بعيدا عن هذا الموقف الساخط المتشائم ، واتسمت نظرته بكثير من التفاؤل فى المستقبل ، والإيمان بالتطور ، وقد ظهر هذا الموقف بصورة جلية فى«الأيام »من قبل حين انتصر الصبى الضرير

على معوقات البيئة ومعوقات الظروف الخاصة ، وظهرت مرة أخرى فى «دعاء الكروان» حين استطاعت الخادم الريفية أن تنتصر على نوازع الشر فى نفسها ، واتسع قلبها للصفح ، كما اتسع عقلها لكثير من المعارف المتنوعة ، التقطتها ، وبجهدها الذاتى ، من هنا وهناك وارتفعت بها كثيرا عن مثيلاتها . وحيث تهتم «شجرة البؤس» برصد مظاهر التطور بين أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن ، فإنها ترصده وقد اقترن بآلام لا تحصى ، ومتاعب لا تعد ، وجهود لا يكاد يتصورها العقل ، وعواطف منها ما يسر ويرضى ، ومنها ما يسوء ويؤذى ، ولكن هذا المخاض العنيف قد خلق مصر خلقا جديدا ، وبدلها من خمولها القديم نباهة ومن جمودها نشاطا[1]. وينعكس هذا الإدراك العام المتفائل لمنطق التطور وآثاره البعيدة على تلك الأسرة الكبيرة العدد ؛ أسرة خالد ، فيعرف المعلم جرجس الطريق إليها عاما بعد عام ، يدعوه خالد فيأخذ الحلى فى يده وينظر إليه ثم يزنه ثم يؤدى ثمنه إلى خالد ، ويدفعه خالد إلى بنية ليؤدوا منه أجور التعلم[2] ، وفى هذا الجو المجهد المكافح سنجد من يأخذ طريقه ليصير قاضيا ، على حين يستعد الآخر ليكون طبيبا ... الخ ، على أنه حيال خاتمة هذه الرواية حصرها فى حيز التجربة الذاتية أو الاستمداد المباشر من حياته ، فنجده يشير إلى علاقة خالد برؤسائه فى العمل ، وكيف كانوا يستعلون عليه ، ولكنه كان فخوراً بأن أولاده يتفوقون على أولادهم ، وهنا تتخلى الرواية عن صورتها العامة لتصير — من حيث الشكل — إلى ضيق التجربة الخاصة ، وإن أمكن أن يصير ذلك ذا دلالة عامة أيضاً تؤدى إلى القول بأن الطبقات البسيطة بدأت تزاحم - بل وتتقدم

(١) شجرة البؤس: ص ١٦٩ .
(٢) الرواية: ص ١٦١ ، ١٦٢ .

على الطبقات التقليدية التي كانت تسود بظروف الوراثة لا المقدرة الحقيقية .
وهو في نظرته المتفائلة إلى التطور الحضارى لا يسارع إلى اتهام الحضارة بأنها أساس ما يلحق بالإنسان من صفات غير مرضية ، بل يعول على الحضارة في شفائها .

وقد تعرضنا من قبل لروايتي « السحار » وموقفه فيهما من التفاؤل والتشاؤم ، ورأينا أنه أقرب إلى التشاؤم في روايته الأخيرة « الشارع الجديد » على الرغم من إنهائها بالأمل الكبير مع تفجر الثورة والقضاء على الملكية (وليس ثمة ما يمنع أن تكون نهاياته المتشائمة صادرة عن إدراك سطحى لمعنى التأثير الفنى ، ولكن تشاؤمه يتجاوز نهاية الرواية) ، وهذا التشاؤم نابع من نظرته إلى الإنسان لا إلى الزمن أو التطور ، فرأيه في التطور أنه في خدمة الإنسان ، وأنه ضرورة لاستمرار البشرية ، وأنه قانون حتمى لا يقاوم وإن عوقته ظروف مثل جمود البيئة أو ما إلى ذلك ، لكن البشر في رواياته — وهذا ما يشى بموقفه — قساة إلى درجة كبيرة : أفعالهم قاسية ، وكلماتهم حادة ، وحركتهم فيها عصبية على الرغم من أن قلوبهم قد تكون طيبة جداً . وفى روايته التى لم نتعرض لها : « النقاب » (وقد صدرت بين الروايتين ، ويسلك فيها نهجاً مختلفاً وتقليدياً في الحبكة والبناء حيث الحدث الرئيسى الذى تنمو عنه بقية الحوادث وتتطور ، والشخصيات المستمرة من أول الرواية إلى نهايتها) هذه الرواية تكشف عن وجه آخر من أوجه تشاؤمه يؤيد وجهة نظرنا في القول بأن هذا التشاؤم من وحى الإنسان لا الزمان ، ليس من صنع رؤية قدرية ، وإنما من آثار التجربة الإنسانية ، أو المعرفة بالإنسان . في «النقاب» يميل « حسين » الطالب في كلية البوليس إلى ابنة عمه الثرى ، وهى فتاة مثقفة

وعصرية فى نظرتها إلى الجنس الآخر ،ولكنها مهذبة برئت من« شوائب » الثراء حين ينظر إلى الفقر ، على حين لم يستطع ابن عمها الفقير أن ينجو من مشاعر التضاؤل التى يحسها عادة الفقراء إذا كانوا فى رحاب الأغنياء ، لهذا قاوم « حسين » عاطفته ونأى بنفسه عن منطقة الجذب الشديد ، وعاونته الظروف حين وضعت أمامه ذات النقاب ، فتاة من حى شعبى ، أشد منه فقراً ، عوضته بفقرها وحيائها ونقابها عن إحساسه بالتضاؤل أمام ابنة عمه الصريحة السنة المرحة ، فاقترن بذات النقاب راضياً وسعيداً ، وأنجب منها ، ولكن ابنة عمه لاتكف عنه حتى تثبت له سوء رأيه ، فتتمكن بوسائل بوليسية — غير فنية — من أن تثبت له أن زوجته تلك عرفت قبله كثيرين ، وأنها مغرمة بالضباط خاصة ، وأن النقاب ليس إلا خدعة ، وأنه هو الوحيد الذى بلغت الخدعة معه منتهاها فتزوجها . وهكذا يتحطم هذا البيت الهادىء المشبع بجو من الحب والتعاطف . ولا ندرى لماذا حطم المؤلف هذا البيت ؟ أليؤكد مرة أخرى لنا أن منطق التقاليد أقوى من منطق أو دوافع التطور ؟ يبدو أن هذا بعض مراده ، فإننا لم نشاهد من « ذات النقاب » فى حياتها العاطفية قبل الزواج وبعده إلا مايروق ويرفع من قدرها ، فلماذا حطمها؟ هو منطق البيئة والتقاليد التى تأنف من اللمسة السابقة ولو كانت بريئة ، ولو كانت خدعة ، ولو كانت عابرة . لكن الكاتب على أى حال يكشف عن موقف إنسانى متشائم ، وكيف لا وقد حطم هذا التمثال الجميل الذى أحببناه على مدار الرواية ليرضى نزوة بنت العم الثرية الواثقة من نفسها . على أنه فى الوقت نفسه يجعل النتيجة فى صالح التطور ، فى جانب السفور وضد النقاب ، إن جاز أن نصوغ القضية فى حدود هذه المقابلة .

وهذا الموقف المضطرب بين النظر إلى الإنسان فى ذاته ، والنظر إليه كصانع للتطور ، نلمسه أيضا فى «السقامات» وهى الرواية الوحيدة ليوسف السباعى التى يمكن أن تجد لها مكانا فى دراسة عن الفن القصصى والواقعية ، فهى فى تهوينها لتجربة الموت تميل إلى تحقير الإنسان والتهوين من قيمته : «إياك أن ترهب إنسانا لمظهره ومنصبه ، إياك أن تروع بتلك الألقاب، وتلك الثياب ، إنها مهما ضخمت فلن تحوى فى طياتها سوى بشر ، ومهما ضخم البشر فمآله إلى جيفة نتنه كهذا الكلب[1] » . كما يصف وصفاً بشعا الجثث بعد تعفنها (ص٢٧٧) وينظر إلى الموت على أنه نهاية طبيعية لمخلوقات غير طبيعية . ولم تقف الصور البشعة والقاسية عند رأيه فى الإنسان أمام نهايته الحتمية الغامرة وإنما أثناء حياته أيضاً ، فهو على ضعفه لا يرحم من هو أضعف، وعلى فنائه يتعلق بالحياة بأى ثمن ، وبرغم ضياعه لا ينسى ملذاته الخاصة ، ولا بأس بأن يسمى «صبى الحانوتى» «مطيباتى جنازات»!! وأن يجعله يسير فى الجنازة كأنه فى نزهة ، ونحيب المكلومين يصل إليه كصفير القطار ، وعندما يصل إلى القبور يجلس على شواهدها واضعا ساقا على ساق (ص٢٧٣) كما يجعل القواد مثل «سيدنا رضوان» فى يده مفاتيح الجنة ، هو يقدم لنا حوريات الأرض ورضوان يقدم لنا حوريات السماء ، واحد بيأخذ أجره منا والثانى أجره على الله[2] . على أن الحوار كله يكشف عن هذه القسوة لا يتلطف ، ويصور جوانب الخسة بمباشرة فجة ، وإذا كان التهوين من شأن الإنسان حين يموت مقبولا فإنه أيضاً يسحب ذلك على حياته : « إن وجه الأرض متغير ، وإن مركبات هذا الوجه من مختلف الكائنات محدود وجودها بفترة معينة لها بداية

---

(١) السقامات : ص٢٧٦ .

(٢) الرواية ص٢٩٥.

ونهاية ، فترة الوجود تبدأ بالخلق وتنتهى بالفناء وتمر بمراحل الجدة والقدم والانعدام،وابن آدم لايزيدعن أن يكون أحد مركبات وجه الأرض ، فوجوده عليها محدود بفترة معينة ، حكمه فى ذلك حكم هذا المقعد الذى تجلس عليه ،وهذه القطة الرابضة أسفل المنضدة ، وهذه اللبلابة المتفرعة على الجدار . لا بد بعد الجدة أن يصيبه القدم والانهيار والانعدام ، ثم ينتهى ويغادر وجه الأرض لينبت سواه ويأخذ مكانه فى الوجه المتغير [1] » وهذه النظرة الآلية الخالية من أية إرادة أو فاعلية تلغى أية قيمة يستمد منها الإنسان أسباب وجوده الحقيقى ،هذه القيمة أنه «صانع» وهو إن تساوى مع المقعد الذى يجلس عليه واللبلابة المتفرعة على الجدار والقطة الرابضة أسفل المنضدة ، فى أنه يكون صغيراً ثم فتيا ثم شيخا يتقدم إلى الفناء فإن هذا التشابه سطحى إلى حد كبير ، ويعتمد على الجانب الحسى وهو بدوره خاضع لدورة الحياة الطبيعية، ولكن الإنسان هو الذى فكر فى الكرسى وصنعه وسخره لراحته،وهو الذى غرس الشجرة وأتاح لها فرص النمو لفائدته ، وهو الذى استأنس القطة وآواها لتسليته وتطهير بيته ، إنه صانع الحياة ، إنه هو الحياة ، والتركيز على موته يعبر عن نظرة ضيقة ومتشائمة ، ضيقة فى وقوفها عندما هو ذو مدلول فردى، فالشخص يموت ولكن الجنس البشرى لم يمت ، إنه يتكاثر وينمو ويرقى،وسيظل كذلك. ومتشائمة إذ لم ترصد من الإنسان إلا أنه كائن يموت،وأنه مجرد ظاهرة تعبر بسطح الأرض ، ولكن الظاهرة العابرة فى الحقيقة صنعت ظاهرة غير عابرة، صنعت الحضارة الإنسانية . والاهتمام بهذا الجانب العدمى فى الإنسان يسلبه كل فاعلية ويشل إرادته ، ويثبط همته وإقباله على صنع الحياة. ويبدو لنا أن الكاتب قد أحس بأنه أسرف فى نسج هذا الجو القاتم، وبالغ فى التشاؤم،وبخاصة حين حول

---

(١) الرواية :ص٢٦٧ ، ٢٦٨.

السقاء إلى « صبى جنازات » من أولئك الذين يسيرون أمام موكب الموت، وأحس بعبء هذا الاستمرار المحزن فتخلص من السقاء فى صورته المقبضة على مرحلتين: الأولى حين أشرك دوافعه الخاصة فى أسباب تحويله عن مهنته صانعة الحياة، إلى الاهتمام بتوديع الأموات دون خلجة ألم ، إذ جعله يقاسى — من قبل — تجربة فقد الزوجة الحبيبة ، ومن ثم هو يشارك فى موكب الحزن ليتذكرها أولا ، وليخفف عن نفسه الجزع من الموت ليتقبله بيسر يليق برغبته فى لقاء زوجته ، ثم تخلص منه نهائيا حين أنهى حياته بضربة قدرية لا دخل لفلسفة الرواية فى صنعها (وهذا مأخذ على الحبكة) ولكنه أصلح خطأه فى تلك الخاتمة التى ألحقها بروايته، وجعل ابن السقاء لا يقبع أباه فى رغبته فى تعذيب النفس بالسير فى الجنازات؛ وإنما احترف توزيع المياه على الناس من جديد. والمياه لها رمزيتها كأداة للتطهر، والخلق ، والبعث بإعادة الحياة والحركة ، والصفاء .

وهذه النظرة العبثية إلى المصير الإنسانى تقسم بكثير من الخطورة حين تناقش قضايا الإنسان فى حياته الأرضية هذه ، إذ تنظر إلى ما كان على أنه ما كان يجب أن يكون ، أو مالابد أن يكون ،وأنه ليس للإنسان أن يحاول تغيير شىء مما خلق الله ، فمن العبث محاولة صياغة الحياة على نحو يخالف ما صيغت عليه فعلا، تماما — وبالتنظير — مثل تلك النهاية المفروضة على المصير الإنسانى فى غاية المطاف ، وهذا المقطع الحوارى بين السقاء وابنه الصبى حين منعه من سقى الحديقة يحدد ما نريد ، يقول الصبى : « لماذا لم تدعنى أدخل معك؟ — لأنك لا تؤتمن على الدخول ! — كيف ؟ — ألا تدرى ؟ — لا!! — لأنك سرقت الجوافة من الشجرة وأول رأسمال السقا ... هى الأمانة – ولكن مافعلته ليس سرقة . — ما هى السرقة إذا ؟ — هى أن تأخذ ما للمحتاج لغير المحتاج[1]

(١) سبق « مليم الأكبر » بالتعبير عن هذا الموقف ، كما سنرى فى مكانه .

— ماشاء الله ... من قال لك هذا ؟— شيء بالعقل — السرقة هي أن تأخذ ما ليس لك . — من قال هذا ؟ — ربنا ! ـ لا أظن ربنا يقول هذا ـ استغفر ! ـ استغفر الله العظيم ، ولكني مع ذلك أصر على أنه لا يقول هذ . — ماذا يقول إذا ؟ ـ أعتقد أن أخذ ما للغير إذا كنا في حاجة إليه أكثر منه لا تعتبر سرقة ، إنها مساعدة منا لله في توزيع نعمه وإقرار عدالته ، فنحن في الواقع لا نأخذ ما للغير ولكنا نأخذ مال الله الفائض عن حاجة الغير ، إنها معاونة لله لا أكثر ولا أقل أفيغضب ذلك الله ؟ — الله ليس في حاجة إلى معاونة أحد ، وهو أدرى بتوزيع ما له على عبيده، ونحن أعجز عن أن نحكم على حاجات سوانا ، وإن فينا من الأنانية ما يعمينا إلا عن حاجتنا، فما من بشر يحس بحاجة غيره، وما من بشر يحسن بالفائض عن حاجته، فهو أبدا في حاجة ، وغيره في غير حاجة ! — على أية حال لا أظن أهل السراية في حاجة ماسة الى الجوافاية التي كنت سآكلها ! — ولا أنت أيضاً في حاجة ماسة إليها، ولكن المسألة أن الله وهبها لهم ولم يهبها لك، ولكل ما وهبه الله ، وواجبنا في هذه الحياة هو أن نخلص في عملنا ، ونتقبل بعين قريرة نتيجة هذا العمل[1] .

ولن نستطيع أن نترك جانبا القضايا الفنية فيما يتعلق بهذا الحوار الطويل الذى يرتفع عن مستوى مدارك صبي مازال يلعب في الحارة ، وكذلك لغة التي لا تتناسب مع لغة حوار قبله وحوار بعده ، مما يفقد الرواية كثيراً من الاتزان والمنطقية. إلا أننا سنصل إلى جوهر القضية التي تجعل «العقل» في مواجهة «الله» ؛ فالصبي يعرف بالعقل أن المحتاج أولى وأحق بالفائض ، أما الأب فإنه يحتمى بربنا الذى قال إن السرقة أن تأخذ ما للغير دون نظر إلى أى جانب آخر غير أنه يملكه . ونحن نشعر بالعطف على الطفل الذى يستهدى فطرته ويحتكم

(١) السقامات: ص ٤١، ٤٣.

الى العقل ، ولا نشعر بمثل ذلك مع المنطق المتخاذل الهروبى الذى يصطنعه الأب المحروم من لذائذ الدنيا فى أبسط صورها ، والمحروم من القدرة على أن يفكر لنفسه أيضاً ، ولكن الكاتب يجعل وجهة نظره هى ختام الحوار ، وإن ترك القضية مفتوحة ، لم يصدر فيها حكما ، ومع ذلك فإن تسلسل الحوار متضمن لهذه الخطورة . على أن المشكلة فى ذاتها مشكلة عصرنا من وجهين : من حيث كونها مشكلة الحاجة فى جانب والتخمة فى جانب آخر ،وتطلع المحتاج إلى مافى يد المتخم وسعيه إلى المقاسمة بصورة ما ، ومن حيث أنها — وفى تلك العبارات السريعة — وضعت « العقل » فى مقابل « الله » ، وقصة الصراع بين « العقل » والقوى الأخرى يمكن أن تكون تاريخا قائما بذاته ، فآنا هو نزاع بين العقل والتقاليد كما حدث لسقراط ، وآنا آخر هو نزاع بين العقل والتصوف .. وآنا ثالثا هو نزاع بين العقل والوجدان كما حدث بين فولتير وروسو ، وآنا رابعا هو نزاع بين العقل والدين كما حدث فى النصف الثانى من القرن الماضى خاصة [1] ، وهى ما تزال مشكلة حية إلى اليوم ، فضلا عن أن الرواية التى تناقشها ترجع إلى أوائل هذا القرن . على أنه يمكن أن ينظر إلى هذا الحوار فى إطار من اعتبار عقل الصبى جزءا من عقل والده ، ومن ثم فإنه يعبر عن انقسامه بين مواضعات البيئة ومشاعر الذات ، أو إدراكه لصرامة المجتمع وحوائله ولا شعوره الذى يعى معنى الحرمان ، ويطالب بحق النفس .

٥ — قضايا نظرية

(أ) الحكيم والواقعية :

لم يترك الحكيم للباحثين الكثير من فرص الاستنتاج ، فقد قال الكثير عن نفسه فى كتبه التى تعرض فيها للكثير من القضايا الفنية ، وموقفه منها ، وأسبقها زمنا « زهرة العمر » ثم « تحت شمس الفكر » الذى نشر سنة ١٩٣٨

---

(٢) الدكتور زكى نجيب محمود : وجهة نظر ص ١٠١ .

ثم «فن الأدب» سنة ١٩٥٢ و«عصا الحكيم» في أعقابه وأخيرا كان «التعادلية».
في «زهرة العمر» يرتبط وعيه بالمذاهب الأدبية عامة بوعيه بالدور المتميز الذي سيقوم به في أدبنا القومي، إنه يكتب إلى أندريه .. «أما رواياتي التي كتبت منها قليلا فقد أهملت شأنها منذ شهور، وقد انتهى رأيي إلى استحالة المضي فيها وأنا في هذه البيئة الأوربية العاصفة، هذه البيئة الحديثة ومايسود فيها من جو المودرنزم يفسد حسن فهمي للأشياء ويحول دون تعرفي حقيقة شخصيتي في الفن والأدب، أنا أحب المودرنزم وأخشى أن أقول إني أقلد أساليبه على الرغم مني... أتدري ماذا فضل النقاد ؟ إنهم فضلوا قصص (ماقبل موجة المودرنزم) ورأوها هي الخليقة بالبقاء ... أنا موزع الآن ... بين الكلاسيك والمودرن، لا أستطيع أن أقول مع الثائرين: «فليسقط القديم»؛ لأن هذا القديم أيضاً جديد علي.. إن الفكرة المسيطرة على الفن الحديث هي: الفطرة والبساطة ... إني أكره النظريات في الفن، فالفن عندي خلق إنساني جميل».

هكذا شهد الحكيم مولد موجه المودرنزم التي انتشرت في أعقاب انتهاء الحرب الأولى، فأخذ بما في السريالية والدادية من ميل إلى البساطة واحتكام إلى الفطرة، لكنه — وبوعي واضح — رفض أن يبدأ من الآخر، فهذا القديم (الكلاسيك) جديد عليه أيضاً، ولا بد أن يعبر به، وإن أعجب بالموجة السائدة، لا أن يقفز فوقه، لأنه لم يتعرف على ما كان قبله. ويتبع ذلك بهذا التصريح القاطع بأنه يكره النظريات في الفن، وأنه يحاول أن يحقق الجمال دون الاستناد إلى منطلق مذهبي، ويمكن أن نلمح آثار تعرفه على هذه المذاهب التي وقف منها موقف الرفض في آثاره الفنية في مجموعها، حيث صقلت الآداب الكلاسيكية ذوقه الفني، وجعلته يميل إلى المزج بين التجريد المعنوي والرمزي، وبين التصوير

الواقعى (١) .. ويمكن أن نرجع إلى التأثر بالكلاسيكية هذا الحرص على دقة البناء « أنا الذى لايحب فى الفن غير قوة البناء وما يتبعه من قوة التركيز (٢) » . وكذلك ميله إلى مناقشة القضايا ذات المعانى المطلقة ، التى تهتم بالمصير الإنسانى ، أو بالنوازع الإنسانية غير مرتبطة بعصر أو بأرض ، ومعارضته لسوفوكليس ولجوئه إلى « الأسطورة » يحملها بعض قضايا عصره يمكن أن يوضع أيضاً داخل هذا الإطار .

وقد حاصره المطر فى باريس وهو يتأمل تمثال (ديموسيه) واستشهد فى « عصفور من الشرق » بفقرات كاملة من (ديهاميل) ولم تغب اللمحة الرومانسية من أكثر أعماله ، كما نستطيع أن نلمس رومانسيته فى عديد من مسرحياته ؛ فى الطابع العدمى اليائس (أهل الكهف) وفى هذا التقديس المغرق للفن وله جذوره الرومانسية (بجماليون) ، وفى الحوار الدائر بين شهريار وشهر زاد يختلط الرمز بالواقع ذى الطابع الرومانسى ، نكاد نجد فقرات من « نشيد الأناشيد » : أهذا شعرك يا شهر زاد؟ إنه العناقيد . ذراعاك من فضة يا شهر زاد . أما الرمز فهو واضح فى هذه المسرحيات التى اعتبرها « مسرحيات ذهنية » فأقام مسرحه داخل الذهن وجعل الشخصيات أفكارا ، فأدى به ذلك إلى كثير من الخلط والاضطراب (٣) ، وإن كان ارتباطه بالواقع — ولو كان واقعا ذهنيا مفروضا على حوادث المسرحية — قد حال بين رموزه والإلغاز أو الاستغلاق، بل إنه — ربما لقلة ثقته فى القارىء — يحاول أن ينص على تفسير الرمز أثناء

---

(١) الدكتور محمود شوكت: الفن القصصى ص ١٧٢ .
(٢) زهرة : العمر ص ٩٩ .
(٣) الدكتور عبد القادر القط : فى الأدب المصرى المعاصر ص ٤٨.

الحوار ، وهذا أوضح ما يكون فى « بجماليون »، وكانت « التعادلية » محاولة أخيرة فى هذا السبيل ، إذ حاول أن يفسر موقفه من قضايا عديدة ، وحاول أن يرجعها إلى فكرة واحدة . وإذا كان قد شهد موجة المودرنزم فى فرنسا إبان اشتدادها، فإن قراءاته لم تقف عندها، بل لم تقف عند الكتاب والشعراء الفرنسيين، فقد أظهر — فى زهرة العمر — إعجابه بأوسكار وايلد، وعرض لطريقة جيمس جويس فى عوليس (Ulysses) ووصفها بالإضجار والإملال ، ويرى أن للمبالغة فى الاعتماد على (المونولوج الداخلى) وإثباته لكل ما يمر برأس الشخصيات، حتى تلك الخواطر الفجائية الطارئة « عمل لا يستقيم معه بالضرورة بناء القصة ، ولا يسمح به مجال الصفحات المعقول [1] » .

وحين عاد إلى مصر عاد إلى الاهتمام بالأدب الإنجليزى . وفى مجال التعليق على طريقة جويس يذكر أن الكتاب الروس سبقوا إلى النزول إلى أعماق النفس ، واستعملوا المونولوج الداخلى ، ولكنهم لم يضعوا فيه إلا كلاما مختارا متسقا مع بناء القصة وجوهر الفكرة ، ويردد بإعجاب قول « هسلى » فى إحدى رواياته: « إن الفن ليس هو الحقيقة ، وليس هو الواقع ، بل شىء آخر : إنه الحقيقة مقطرة ومصفاة كيماويا » ، وسنجد صدى واضحا لهذه الفكرة فى آراء الحكيم عن الفن وحرية الفنان وإذا كانت ملاحظات الحكيم على أسلوب جويس واتجاهه إلى الاعتماد على تيار الوعى ، ومقارنة أسلوبه بالكتاب الروس الذين اعتمدوا عليه جزئيا كد يستويفسكى وتشيكوف من قبله يدل على أنه لم يكن سلبى التلقى لما يطالع من آثار أدبية عالية ، فإنه — من زاوية أخرى — يؤكد قوله إنه لا يستطيع أن يثور على القديم ؛ لأن هذا القديم يعتبر بالنسبة إليه جديداً أيضا .

---

(٢) زهرة العمر: ص ١٢١

والحكيم يحب أن يؤكد دائما إيمانه باستقلال الفنان، وحرية الفكر، وكراهيته للفن الذى يبنى على مذهب، وإن كان لا يمانع فى أن يبنى المذهب على الفن، وهو ما حاول اكتشافه من خلال «التعادلية» كنظرية، وهذه الفكرة التى حاول الحكيم أن يجعل منها نظرية تجمع فنه — مع تسليمه بأنه حين كتب رواياته ومسرحياته لم يكن يفكر فيها [1] — لها جذورها فى الفلسفة الإغريقية القديمة «إذ ينظر إلى الكون وإلى الإنسان النظرة نفسها التى نظر بها فلاسفة اليونان، وهى نظرة تحاول جمع الأضداد فى وحدة، وهل تستطيع أن تقرأ نظرات الحكيم فى هذه المحاولة فلا يرد على خاطرك قول هرقليطس — مثلا — بأن حقيقة الكون أضداد تتعادل: النهار والليل . . . ثم لا تذكر قول أنباذقليس فى المحبة والكراهية، فى التجاذب والتنافر اللذين يعلل بهما هذه الحركة الدائبة فى الكون من اتصال وانفصال... [2]».

والحق أن الحكيم بتجاوزه هذه الفكرة الشهيرة، تجاوز القول بأن الحياة تبدأ من طرفين اثنين، إلى القول بأن كل كائن ينطوى فى أعماقه على النقيضين، وإذا أتيح لأحدهما الظهور فليس معنى ذلك أن الآخر غير موجود، ولو أتحنا له ظروف انبعاث مناسب فإنه يثبت وجوده على الفور. وانسياقا مع فكرة تعادل أو توازن الاضداد، يحاول الحكيم أن يعارض «الفن للفن» ويراه حبسا للفنان فى هيكل الشكل، كما يرفض الفن الملتزم؛ إذ هو حبس للفنان فى سجن المضمون!! ويعلى من حرية الفنان، وينكر الالتزام، لكنه لا يترك له اشطحاته أو بوهيميته

(١) باعترافه فى مقال بقلمه: الآداب البيروتية — مارس ١٩٥٧.

(٢) الدكتور زكى نجيب محمود — كتاب الهلال — عدد خاص عن توفيق الحكيم — فبراير ١٩٦٨

احتماء بهذه الحرية ، فهو مسئول ، لكنه مسئول أمام نفسه فقط ، إنه صاحب أمانة وحامل رسالة ، ومجرد حمل الرسالة معناه الالتزام بتبليغها ، فالتزامه ليس نابعا من موقف خارجى ينسق به جهده مع نظام أو دعوة أو حزب ، وإنما هو التزام الولاء للفكر المجرد ،الفكر الحر ، ولهذا تقف قيمة هذا الالتزام الذى يرتضيه عند حدّ إباحة الشك والمراجعة ، والحرية الفكرية ، بحيث لا يرتفع إلى مستوى الإيمان المعطل[1]. وإذا كان الالتزام والدعوة إليه من قضايا الواقعية ذات الخطر ، فإننا نتوقف عند رأى الحكيم فيه ، إذ يعطيه هذا المعنى الخاص الذى يحاول أن يعادل فيه بين القول بالالتزام والقول بحرية الفنان ، وقد يتضح موقفه أكثر حين نرى كيف (التزم) — من وجهة نظره — فى أعماله ، يقول : «هذا الفن للفن فى الأسلوب ما خطر لى أن أمارسه ، ولكنى أردت أن أتخذ من الأسلوب خادما لأهداف أخرى غير مجرد الإمتاع ، هذه الأهداف ، كما ظهرت واضحة للناس ، كانت قومية وشعبية وإصلاحية فى عودة الروح وفى عصفور من الشرق وفى يوميات نائب فى الأرياف وفى مسرح المجتمع .. إلخ . وكانت مذهبية متصلة بمصير الإنسان[2].. إلخ » ويعقب على هذا الاستنتاج بالتطبيق على أعماله ، فيقول : « كان من الممكن أن تكون عودة الروح مثلا مجرد قصة تصور الحياة فى حى السيدة زينب بين أسرة متواضعة ، وتخلق أشخاصا نابضين بالحياة ، يعيشون فى صميم بيئتهم وفى هذا الكفاية من حيث الفن ، لأن خلق الحياة هو عمل فى الفن كاف . ولكنى ألزمت نفسى بتفسير خاص للروح المصرية ، فلم تنته مهمة القصة عند حد التعبير والتصوير لبيئة وأشخاص ، بل اتخذت موقفا

---

(١) التعادلية : ص٩٥،٩٧،٩٩.
(٢) التعادلية : ص١٠١ .

ينم عن رأى معين[1] » فهو يرفض اتخاذ الأسلوب غاية فى ذاته — ويذكرنا ذلك بقول سارتر : « الفن الخالص والفن الفارغ شىء واحد » — ويرى أن أهدافه قومية وشعبية ثم إنسانية . والالتزام (بالإنسان) متخطيا حدود الطبقة موقف وجودى أيضا ، وهو فى التزامه ينطلق من شعور أو فكر فردى ، فالتزامه نابع من نفسه، ولذلك هو مجرد تفسير خاص ألزم به نفسه ، وليس تفسيرا اجتماعيا أو غيريا — ويذكرنا ذلك مرة أخرى بقول سارتر : « ليس الكاتب بكاتب لأنه اختار التحدث عن بعض أشياء، بل لأنه اختار التحدث عنها بطريقة معينة[2] » وهو يستهدى حريته فى ذلك ، حريته الشخصية وإيمانه بحرية الآخرين .

وعلى الرغم من هذا (الالتزام الشخصى) — إن صح التعبير — فإننا سنجد باب القول بأن توفيق الحكيم — وعلى المستوى النظرى — يميل إلى الواقعية ويلتقى بها كثيراً ، لكنه حين يحاول أن يبدع فنا تغلبه ذاته وشروده، فتأتى أعماله وفيها آثار هذا التمزق بين ما استوعب ثقافيا ، وما يحسه ذاتيا ، وما يدركه من وظائف الفن وطرائقه نظريا .

ولقد فطن الحكيم إلى دوره التاريخى فى مرحلته وهو مايزال فى فرنسا ، فهناك يناقش مع صديقه الفرنسى مشكلة الأسلوب المصنوع، وطرق تلقين العربية، ومعنى البلاغة فى التعبير . وفى هذه المرحلة المبكرة يتعرف على الجاحظ كصاحب أسلوب شخصي وصادق ومصور[3]، ويقرأ « ألف ليلة » ثم يجمع إليها « القرآن »، ومن الواضح أن « الشكل » قد استحوذ على انتباه الحكيم فى فترة مبكرة ، ربما لأنه الحد الواضح الذى لا يمكن إغفاله بين أدبنا العربى بصفة عامة وبين

---

(١) التعادلية: ص١٠٢ .

(٢) كلمات سارتر من كتابه « ما الأدب » .

(٣) زهرة العمر: ص٢١٥ — ٢٢٠ — ٢٧٩ .

الآداب الأوربية والفرنسية منها بصفة خاصة ، وقــد عقب على هذه السياحة الطويلة المعجبة فى الفـكر والأدب والفلسفة الغربية بتعرف متخير على بقع الضوء فى أدبنا المأثور وفـكرنا ، وحاول أن يعرض ذلك على ذاته الواعية الناقدة ، فـكان أن استمد منطلقه الموضوعى من التراث ، وعرضه فى شكل عصرى غربى، ومنحه تفسيرا ذاتيا يقبله العصر أيضاً . هكذا حاول أن يفعل فى «أهل الـكهف» ولـكنه كان أكثر توفيقا فى «شهر زاد» و « ايزيس » ثم « السلطان الحائر » ، ولعله كان يعنى موقفه هذا من الاختيار والمزج حين قال : « إن هزة التصادم بين الشرق والغرب هي وحدها التى تفتح الأعين المغلقة فى الشرق والغرب[1] » وفى مقدمة « المسرح المنوع » يشير إلى أن وراء هذا التنوع رغبة فى ملء فجوة ضخمة لم يملأها تراثنا .

قد يضعف الحـكيم أحيانا أمام المنطق الغربى الصلب ، ولـكنه لا يلبث أن يثوب إلى نفسه ، ويرى أنه ليس بالضرورة لـكى يفيد من الثقافة والحضارة الغربية أن يبتلعها ويهضمها كاملة ، إذ تـكون فى هذه الحالة هى التى ابتلعته وهضمته . ها هو ذا فى «عصفور من الشرق » يصطنع منطق أندريه — صديقه الفرنسى — فى حديثه مع العامل الروسى لإيفان ، فيعلى من شأن الواقع، ويهبط بالخيال إلى درجة الوهم ، ولم يصدق إيفان الحالم أبدا بالشرق المتصوف الخيالى ، لم يصدق أن هذا الـكلام من عند محسن ، وأيقظته هذه النظرة المستريبة ، فثاب إلى نفسه، وعرف مصدر هذه العبارات الغريبة عن تفـكيره . وإذا كان اندريه لا يفرق بين الـكنيسة والمقهى : « أى فرق ؟ هناك محل عام ، وهنا محل عام ، هناك الأرغن وهنا الأوركستر[2] » فإن الحـكيم لم يجد فى اصطناع هذا المنطق شيئاً من

(١) زهرة العمر: ص١٠٧.

(٢) عصفور من الشرق: ص ٢٢.

(الشخصية) يغرى بالتمرد ، فظل يحلم بالسلام والسكينة فى رحاب الضوء الهادىء والصمت الجليل الذى لا يتحقق له إلا فى مسجد أو كنيسة .

وحيرة الحكيم بين التأثيرات المتباينة (تعادلها) حيرة الدارسين فى تفسير أعماله .
ومن أطرف ما يلاحظ هنا البون الشاسع بين الإدراك النظرى لفن الأدب ووظيفته عنده، وآراء النقاد وتفسيرهم لآثاره فى الرواية والمسرح ، فالدكتور إسماعيل أدهم مهتم بطفولته ، وخصائص نفسه ، ويراه منذ الصبا صاحب نزوع إلى التخيل والتجريد ، نتيجة انسحابه لحدود نفسه ، وهذا المنزع جعله يأخذ العالم أخذا تجريديا ، ويرجع بالظاهر المحسوس إلى الخفى الذى وراء المحسوس، فهو صاحب عقلية فطرية غيبية تؤمن بالطلاسم[1]. ويصدق هذه النتيجة التى انتهى إليها الدكتور أدهم — وبغض النظر عن الأسباب التى أدت إليها — تلك الدراسة التطبيقية التى قام بها الدكتور عبدالقادر القط لأربع من مسرحياته التى عرفت بأنها مسرحيات ذهنية[2] ، إذ هى مجرد تصوير لأفكار تتحرك فى المطلق من المعانى ، « وفى اعتقادنا أن الفكرة المجردة لا وجود لها فى نفوسنا ، بل إن كل فكرة مهما تبدو بعيدة الصلة بالواقع المادى لابد أن تنبع فى حقيقتها من ذلك الواقع . . . إنها (مسرحياته الذهنية) صور متعددة لعقل يحاول أن يغلق نفسه دون الحياة ليدور ويدور حول ما يخطر له من أفكار مجردة[3] » .
ومحاولة التملص من الواقع والاستسلام للعزلة وسبر الأفكار المجردة لا يصنع

---

(١) توفيق الحكيم: ص ٧٨ .

(٢) يحصرها الحكيم فى ثلاث ، ويضيف إليها الدكتور القط مسرحية أوديب أيضاً : انظر « فى الأدب المصرى المعاصر » ص ٤٦ وما بعدها .

(٣) السابق: ص ٥٢ — ٧٤ .

فنانا — روائيا أو مسرحيا — وإن أمكن أن يخلق متفلسفا عقلانيا أو عدميا ، لهذا كان الحكيم يلجأ إلى الأساطير والمعجزات ، ويحملها من أفكاره المجردة هذه ما تطيق ومالا تطيق ، ومهما ضرب الإنسان — أى إنسان — على نفسه من سدود العزلة فإن الواقع فارض نفسه لا محالة ، بل إن عزلته هذه ناتجة عن موقف من الواقع ، وهو فى تراجعه عنه يتفاعل معه ، وينفعل به . ألم يشع عنه أنه عدو المرأة؟ وهذا العداء ـ لن صح ـ أليس موقفا اجتماعيا ؟. ومن ثم فقد جاء فن الحكيم مزيجا ـ لا نقول مضطربا ـ من الفكر المجرد والرمز والواقع ، ولكن إدراكه الواعى لماهية الفن ، ووظيفته ، وموقفه الواعى من الكون ، ليس فيه من التجريد شىء ، وليس فيه من الرمز إلا هذا الاعتزاز بالحرية الفردية فى التفسير ، وفيه من الواقعية ملامح كثيرة ،ففى « التعادلية» يرى أن كل كائن وكل صفة وكل حالة وكل وضع لا يوجد فى عالم المحسوسات ولا فى عالم المعانى إلا بالنسبة إلى غيره . والقول بارتباط وجود الشىء بغيره بعض ما أقرته النسبية ، وقد كانت النسبية وراء الواقعية المذهبية حين عارضت التعميم والإطلاق ، وعمدت إلى منطق التجريب والقياس . وحين يطرح الحكيم ذلك السؤال الخالد : أيهما أسبق: الشر أم الخير؟ ، فإنه يخالف القول بالتعادل ـ وإن استعمل صيغة تشكيك ـ ويرى أن الشر هو الأصل فى الإنسان ، لأنه متصل بالوعى الأساسى للإنسان ، وهو الشعور بالذات ، وحب هذه الذات.

وهو فى نهاية «التعادلية» يلخص غايته فيلتقى بالفكرة الرئيسية عند الواقعية الاشتراكية ، وهى الثقة بالإنسان ، والأمل فى غد أكثر جمالا ، واكتشاف جوانب الخير والقوة الكامنة فى البشر ، وهو يرى أن التعادلية باعتبارها مذهبا يقاوم الضعف والعجز والنقص والقبح بإيمانها بوجود القوى المعوضة

الموازنة؛ أى المعادلة ، وبإعلانها طريقة واضحة للمقاومة ، هى نهوض الإنسان ، سواء كان فرداً أو شعباً ، وهى تثق بهذا الإنسان ، إذ تؤمن بأنه لا يوجد إنسان ضعيف ، ولكن يوجد إنسان يجهل فى نفسه موطن القوة المعوضة [1] .

ولقد تكرر فى نتاج أدباء الواقعية الاشتراكية هذا النموذج بالذات؛ الجبان الذى لا يفطن إلى ما تنطوى عليه نفسه من شجاعة ، أو الشرير الذى لا يدرك ما ينداح تحت قشرة الشر من خير غير محدود ، فإذا ما عرض معدنه على محك التجربة والاختبار ظهر منه ما يبهر ، وقد كانت « عودة الروح » من بعض جوانبها لوناً من ذلك ، فهى صورة شعب وديع ينطوى على القوة والعظمة من حيث لا يدرى .

(ب) الفن تعبير عن الحياة أو صورة لها :

شغلت قضية العلاقة بين الفن والحياة بعض أدباء هذا الاتجاه — فى مستواها النظرى — وبخاصة أولئك المتقدمين زمناً ، مما يدل على أن هذه القضية الآن قد فقدت الكثير من حرارتها ، وأن الروائى المعاصر التفت أو كاد عن القضايا النظرية ، ووجه همته إلى عوالم جديدة يمتاح منها تجاربه .

وقد تعرض الحكيم لهذه القضية فى كتاباته النقدية والفنية ، وكذلك تعرض لها طه حسين ثم السحار ، وقد اتخذ كل منهم موقفاً مختلفاً فى أساسه النظرى ، فاختلفت أيضاً تطبيقاتهم — إن صح أن أعمالهم تطبيقات لأفكارهم — فى المجال الروائى . وسنضع فى اعتبارنا تلك (الاستهانة) التى يضمرها الحكيم للفن القصصى؛ باعتباره يهتم بالإنسان فى مضطربه الحياتى المادى ، ولا يعتمد على

---

(١) التعادلية : ص ١٢٨ — ١٢٩ .

أسس فكرية، وسنضع في اعتبارنا أيضاً أن هذه (مغالطة) من الكاتب، فروايته الأولى قامت على فكرة، ولندع جانباً مدى نجاحه في جعل الرواية (برهاناً) عليها أو موحية بها. وروايته الثانية – عصفور من الشرق – قامت أيضاً على فكرة، وأوغلت فيها حتى بهتت ملامح البيئة الاجتماعية، واستطاعت روايته الثالثة – يوميات نائب – أن تقيم التوازن بين الفكرة والحياة المادية، فهو بنفسه قد رد على دعواه.

فإذا خرجنا من الخاص إلى العام، مما يخص الرواية كفن إلى الفنون بصفة عامة، فإن نظرته إليها تقوم على الفصل بينها وبين الواقع. وقد شرح الحكيم هذا الموقف في مسرحيته الذهنية الرمزية «بجماليون» ذلك المثال الذي عشق ماصنع على صورة امرأة جميلة (جالاتيا) وسأل الآلهة أن تنفخ فيها الحياة لتصير امرأة، فلما تحققت الأمنية أدركه الملل، وبدأ يتبرم منها لأن الواقع ملازم للنقص، فعاد يحلم من جديد عن تمثاله، وضاق صدره حتى جدف، وأهان الآلهة، ورأى أنها وهي الكاملة لا يصدر عنها إلا الناقص، أما الفنان وهو البشر الناقص فإنه – متعلقاً بالمثال – يصنع الكمال ويحققه في الفن. قد نلمح هنا ظلا أرسطياً خفيفاً، حين كان أرسطو يناظر بين الواقع والشكل الفني، ويعبر عن الحياة بأنها «مأساة فاشلة» لأنها تشتمل على حوادث غير مترابطة، وتظهر فيها أعمال عفوية بغير تدبير، وهذا ما يأباه منطق الفن الذي يرعى السببية والتناسق، ومن ثم فالشكل الفني أكمل من الشكل الحياتي.

ولكن الأمر عند الحكيم لا يقف عند هذا الحد، حد الشكل – إنه يجعل الفن في حالة تعارض مع بعض تجارب الحياة. وهذا ما توحي به مسرحيته السابقة الذكر.

وهناك سؤالان ملحان لابد أن يذكرا هنا ، أولهما : هل تعكس الآثار الأدبية للكاتب مقولته التى افترضت التعارض بين الفن والحياة ؟ وهل حال إعجابه بالفكر بينه وبين استلهام الحياة ؟ فيما يخص الجانب الأول فإنه كان فى بداية حياته الفنية يميل إلى المعارضات ، أن يجعل فكرة ما فى موقف التعارض أو المناقضة لفكرة أخرى : الفن والحياة فى بجماليون ، والقلب والزمن فى أهل الكهف،والعاطفة والعقل فى شهرزاد ، ولكنه ما لبث أن كف عن ذلك ، فحتى كتاباته ذات الطابع الكلاسيكى مثل « براكسا »،و«شجرة الحكم » لم تعد تحفل بذلك كثيراً ، على حين نجد المضمون الاجتماعى واضحاً ، ولقد برئت كتاباته فى الخمسينيات والستينيات من آثار هذه العزلة أو الإحساس بالتعارض إلى حد كبير ، كما قد نفض أخيراً عن نفسه لوناً آخر من العزلة ، هو العزلة الفنية، حبيساً للشكل التقليدى، فبشر بزواج بين الرواية والمسرحية فى«الورطة» وبشر بزواج آخر بين المعقول واللامعقول فى « الطعام لكل فم » وقد بدأ مع تحركه عن المواضيع الأسطورية والغيبية يتخذ الحياة مصدراً لإلهامه ، والمجتمع غاية لفنه ، حتى اضطر إلى إعلان ذلك على غلاف مجموعة من مسرحياته القصار.

ولقد أجبنا ضمنا — فيما نحسب — على التساؤل الآخر ، فلم يكن « الفكر » ماحقاً علية بالدرجة التى يدعيها ، وإلا ما هى الفكرة التى تدل عليها مسرحية « الزمار » مثلا ؟ وما الفكرة التى ينتهى إليها فى « مفتش كحك» وغيرذلك من مسرحياته ذات الفصل الواحد وقصصه القصيرة ؟ . . يبدو أننا مضطرون إلى أن نذكر بما سبق أن قلناه من وجوب الحذر حين يتحدث الأدباء عن أنفسهم وعن أدبهم ،ويحاولون تصنيفه أو تفسيره ، فكثيراً ما يذكرون أشياء بوحى من وعيهم المتطور الذى لم يكن على تلك الهيئة عند الإبداع ، وكثيراً

ما يتخيلون علاقات نظرية لا تصدق ،ولاهم يصدقونها حين يكتبون . وآية ذلك فى هذه المسرحية ذاتها — بجماليون — التى أقامها ليؤكد تعارض الفن مع الحياة . فإن الفتى المثال ، وبعد أن ردت حالة الجمود إلى التمثال وعاد إليه جماله البارد . عاد يحلم من جديد بجالاتيا المرأة حتى سقط مريضاً ، وهذا السقوط،وإن عبر فى أحد أوجهه عن جبرية الصراع أو التعارض بين الفن والحياة فإنه يدل أيضاً على أن منطق الحياة هو الأقوى ، وأنها رغم كل شىء قد كسبت الجولة . ويدعم هذا الظن موقف مساعد المثال نرسيس الذى برىء من سطحيته وجمود مشاعره ، وصار إنساناً سوياً وفناناً سوياً أيضاً،حين عرف الحياة عن طريق علاقته بإيسمين .

ولا نشك فى أن المكان الذى اختاره الحكيم للفن ينم على منزع ارستقراطى ومتصوف فى آن واحد ، فهوينظر إليه على أنه شىء رفيع إلىدرجة أنه يوشك ألا يلمس حتى لا تصيبه بصمات الحياة الدارجة ، وينظر إليهعلى أنه شىء مثالى غارق فى الغموض والتصورات المتداخلة والأفكار التى ليس لها قرار ، والذى يقرأ « زهرة العمر » يشعر بمدى خيبة الأمل التى أحسها الحكيم عقب عودته من باريس للفارق الهائل بين الحياتين ، وتفاقم هذا الإحساس حين اضطر للعمل فى الأقاليم والمدن الصغيرة ، وتعامل مع جمهور لا يقدر فيه مشاعره وثقافته الخاصة . ورفعة للفن وفصله عن الحياة له وجهه الاجتماعى الذى يدل على عدم ثقته بالجمهور واعتباره بعيدا عن شعوره .

أما الدكتور طه حسين فإنه يشارك الحكيم نزعته الأرستقراطية تجاه

الفكر ، وإن خالفه فى كونه أرستقراطى الثقافة لاالمنبت ، كمايشاركه عدم الثقة فى الجمهور بدرجة أقل ، وقد بدأ بالتعريف والتقديم للثقافة الكلاسيكية التى استغرقت شطرا كبيرا من جهوده العلمية ، وبين الأرستقراطية والكلاسيكية وشائج لاتنكر ، على أن الكلاسيكية بنزعتها الفكرية والتصويرية تلائم ظروف طه حسين الخاصة ، كما يلائمها الرمز أيضاً ؛ فهو — كما عبر عن نفسه — مستطيع بغيره ، ومعاناته لأمور الحياة اليومية العامة محدودة بقدراته . وفى الكلاسيكية حيث يرتفع الاهتمام بالفكرة وتوليد المواقف مع العناية بالشكل الفنى والصياغة يجد هذا الكاتب ميدانه الفسيح ، وتظل الواقعية بعدم احتفائها بجماليات التعبير غير مرضى عنها ، ويكشف ذلك الحوار — الحاد أحياناً — بينه وبين بعض نقادنا الذين اتخذوا الواقعية شعاراً نقدياً وأدبياً لهم عن موقفه النظرى ، فيعارض قول هذا الفريق من النقاد إن مضمون الأدب فى جوهره أحداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية ، وإن تحديد الدلالة الاجتماعية للمضمون الأدبى لا يتعارض مع توكيد قيمة الصورة أو الصياغة ، بل يساعد على الكشف عن كثير من الأسرار الصياغية .

ويرتب هـذا الفريق على هـذا الموقف القول بأن صورة الأدب ومادته لا تتآزران إلا فى الأعمال الناجحة ، أما إذا غلب الاهتمام بالشكل كما يلاحظ على السريالية والمستقبلية فتلك علامة فشل. ويهون الدكتور طه حسين من قيمة هذه النظرية الجديدة ، ويصفها بأنها مجرد زعم ، وينكر ما يستنتج من هذه المبادىء النقدية بطريق المخالفة ، إذ تجعل كل أثر أدبى لا يصور المواقف والوقائع الاجتماعية ليس أدباً ، ومعنى ذلك أن الأدب لا ينبغى أن يصف الطبيعة التى نعيش معها على هـذه الأرض ؛ « فالأنهار والأشجار والجبال والسهول والوديان

والحيوان وما شاء الله من هــذه الأشـــياء التى تتألف منها الطبيعة لا تصلح موضوعاً أو مضموناً للأدب فيما يرون . . . لأنهـا ليست مواقف ولا وقائع اجتماعية ، وإحساس الفرد وشعوره ومناجاته لنفســه عما يجول فى ضميره من الخواطر،وما يثور فى قلبه من العواطف،وما يضطرب فى نفسه من المعانى لا يمكن أن تـكون موضوعاً للأدب . . . وقس على هذا . . . وكذلك تلغى أكثر الأدب القديم والحديث ؛ لأنه لا يصـور البؤس والجوع وحاجة الناس إلى ما ييسر حياتهم ، فالإنسان عند هؤلاء السادة وعند أساتذتهم أيضاً قــد خلق ليأكل ويشرب ويحيا حياة ميسرة ، فجده وجهده وتفـكيره وتدبره وتأمله وشعوره وعواطفه ، كل هذا يجب أن يتجه إلى شىء واحد ليس غـير ، وهو تيسير الحياة الاجتماعية وإرضاء حاجات الناس التى تتصل بأجسامهم وحدها... ومن هنا نفهم أن يكون شعر إليوت غير ذى خطر؛لأن هذا الشاعر الإنجليزى مسيحى متعمق لدينا ، يؤمن بأن له قلبا وعقلا وروحا، وتسمو نفسه إلى ما فوق المـادة ، فهو لا يفزع للمواقف والوقائع الاجتماعية بالمعنى الذى يفهمه هـذان الأديبان الـكريمان وأمثالهما من أصحاب المـادة الخالصة فى الحياة . أما الشاعر الروسى مايكوفسكى فشاعر عظيم حقا عند هؤلاء السادة ؛ لأنه يمجد الحضارة الصناعية التى تتيح للناس أن يأكلوا ويشربوا[1] » ولا نشك فى أن العبارات المقتبسة التى رتب عليها طه حسين هذه النتائج لا تعين على هـذا التصور الذى استهدى فيه الفـكرة العامة عن موقف المـاركسية من الأدب بوصفه جزءا من المذهب الفـكرى ، الذى يعنى بالحقائق الاجتماعية — لا المشـــاعر الفردية — ويفسر الأعمال الأدبية لـكل عصر من العصور فى جانبها الموضوعي — (فى

(١) الدكتور طه حسين : خصام ونقد ص ٩٦ — ٩٩ .

مقابل الشكلي) من حيث اتصالها وتعبيرها عن مجتمعها . وليس معنى ذلك — في رأينا — رفض الموضوعات ذات الطابع الجمالى التى كتبت فى عصور سابقة ، وإنما المراد أن توضع فى إطار من عصرها وظروف المجتمع الذى أبدعت فى ظله ، « فنى عصور التحلل تكثر موضوعات الهرب من الواقع أو الزهد فيه ، على حين تحرص الطبقات الحاكمة على الموضوعات التى من شأنها تبرير الواقع فى الحاضر ، وموضوعات النهضة والكفاح تعبر عن أمانى الطبقات الصاعدة[١] » فليس من حقنا أن نرفض الآثار الرومانسية التى كانت فى عصرها ذات وجه ثورى أصيل ، واستوعبت إلى حد كبير متطلبات عصرها، وعبرت عن قضاياه ذات الوجه الفردى والاجتماعى أيضاً .

ومن المبالغة أن يقال إن الأثر الفنى له وجه واحد يقبل على أساسه ويرفض إذا خالفه ، والتجربة الفردية مردها فى النهاية إلى عمق آخر هو: الإنسانية ، وإذا كانت الرومانسية قد انتهت كعلامة على عصر فإنه من المحال أن تنتهى كقيمة فنية نابعة من شعور إنسانى خالد .

ويكشف الدكتور طه حسين عن مقياسه النقدى فيقول : « كل ما فيه روعة وجمال يروقنى ويشوقنى ويمتعنى ويرضينى مهما يكن موضوعه . لا أنفر من الأدب المادى لأنه مادى، ولا أحب الأدب الروحى لأنه روحى وإنما أنفر من الآثار التى لا تحقق معنى الأدب، ولا تهدى إلى ماينبغى أن يهدى الأدب إليه من هذا الشعور بالجمال سواء أصور المادة أم صور الروح[٢] » وعلى الرغم من هذا الموقف الجمالى الذى يقفه

---

(١) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٣٤٠ .
(٢) خصام ونقد: ص ١٠٠ ، ١٠١.

طه حسين ويقبل ويرفض على أساس منه لا بناء على موضوع الأدب ، فإن عبارته لا تسقط ذلك الأدب الذى عارضه فى عباراته السابقة ، لأن القول بغاية الأدب أو هادفيته لا يتضمن إنكار قيمته الجمالية ، ولكنه يتضمن إنكار أن ترتفع الوسيلة إلى مستوى الغاية، وأن يصير التعبير الجميل غاية فى ذاته ، وإن خلا من التعبير عن حاجات المجتمع المادية أو النفسية . ولكن طه حسين يلح على الجانب الجمالى إلحاحا شديداً ، ويرفض اعتبار الأدب وسيلة ، وينظر إليه كغاية فى ذاته ، ويعيد إلى الأذهان القول بالحرية المطلقة للفنان يقول مايشاء ، وهذا الموقف بدوره يرتكز على دعوى غامضة مرفوضة عند الواقعيين هى القول بالإلهام[1] ، فإذا كان الأديب يوحى إليه بغير إرادة منه، أو تتملكه قوى غامضة لحظة الإبداع فإنه ليس من حق النقاد محاسبته على أمر لا يملك له دفعا ، ولكنه إذا كان يكتب عن إرادة ، ويضع عينه على قرائه ، ويكتب بقصد التأثير فى الآخرين فإنه لا مفر من وضع هذا « الأثر » — أو الهدف — فى ميزان القيمة الإنسانية والفنية، ومحاسبته عليه .

ويؤكد طه حسين موقفه الجمالى فى مقال شهير بعنوان « واقعيون[2] » فيأخذ على الروائيين الواقعيين ودعاتها كلفهم بالنقل والتسجيل ، ويعتبر ذلك الجهد الذى يقف عند النقل والتسجيل شيئاً تافها لا يكشف عن فن أصيل « إلا بمقدار ما تكون الصلة بين أحاديث الناس فى الشوارع والطرقات وبين الفن» ويصف واقعيتنا الجديدة — كما تتراءى له — بأنها بدعة من واقعيات الأمم قديمها وحديثها شرقيها وغربيها ؛ لأن أصحابها لم يريدوا أن يكونوا أصحاب

---

(١) الدكتور مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى ص ١٧٢-١٨٦
(٢) من أدبنا المعاصر: ص ٢١ — ٢٩ .

فن وأدب، وإنما أرادوا أن يكونوا أصحاب تصوير وتسجيل بأداة الفوتوغرافيا. وأداة الفونوغراف. ثم يحمل على اللغة العامية التى يصطنعها أصحاب هذا الاتجاه — فى مجموعهم فى تلك الفترة التى ظهر فيها المقال — ويعتبرها رطانة مرد استعمالها العجز عن تذوق الفصحى وتطويعها للتعبير، ويهبر إلى ما يشيع بين هذا الفريق من تشاؤم وسوء ظن بالحياة والأحياء . ويصف ذلك بالزيف؛ لأن أكثر هؤلاء الكتاب يعيش حياة سوية وسعيدة أيضاً. وحين يقرر أن الواقعية قد عرفها الشعب العربى على يد جرير والفرزدق وغيرهما، وقد عرفها اليونان والرومان، فإنه يكشف عن تميع فكرته عن الحدود المذهبية للواقعية ، والخلط بين الواقع والواقعية ، وبين الواقع الاجتماعى والواقع الفردى، وبين الهجاء الشخصى ونقد الطبقة ، كما يجعل السلوك الشخصى شاهداً على الموقف الفنى أو الفلسفى ، ولكن هل كان كتاب رواية المغامرات أو العاطفة يعيشون كمغامرين أو عشاق؟!.

ورواية طه حسين التى عرضنا لها تفصيلا فى هذا الفصل تحقق موقفه المتوازن بين الواقعية المذهبية والحرص على الحقيقة ، ولكن فى صورة جمالية ، فتجربته فى « شجرة البؤس » لها مضمونها الاجتماعي ، بل هو نفسه يشير فى صدرها إلى أنها صورة اجتماعية ، ويختفى فيها النازع الفردى، فلم ينفرد فيها شخص بالبطولة، وهى ترصد المجتمع فى تطوره ، وتبشر بمجتمع جديد لا تورث فيه الحظوظ وإنما تنال بالجهد والتضحية، وعلى أساس من القيمة الحقيقية للعمل، وهى إلى ذلك أول رواية مصرية تصور عدة أجيال فى أسرة واحدة ، وهذه جميعا من الجوانب التى اهتمت بها الواقعية . ولا نستطيع أن نقول إن « شجرة البؤس » رواية غير هادفة ، ومن الخطأ أن يتصور أن الرواية الهادفة تدعو إلى شىء أو ترفض شيئاً فى وضوح وتركيز بلغة تقريرية . هذا الأدب الدعائى لم يقل به أحد ، وهو

مرفوض عند كافة المذاهب والاتجاهات ، وإذا كان الأدب الروسى قد تورط فيه لبضع سنوات عقب الثورة البلشفية فإنه سرعان ما صحح نفسه وانطلق من حيث توقف قبيل الثورة ، حريصا على سماته الإنسانية الأصيلة ، ودعوته الى العدالة والتفاؤل والإيمان بالإنسان .

ومن الحق أن طه حسين قد حقق فى روايته التوازن الأصيل بين الهادفية والجمالية ، إذ انحازت الى جانب التطور ، وحيت جهد العاملين بأن أبلغتهم أبواب النجاح، وأدانت النزعة الروحية حين تكون سبيلا أو منزلقا إلى العجز والغيبية والهروب ، وأدانت الطبقية أيا كان الأساس الذى تقوم عليه مع احتفائها بالتعبير، وإشباعها للوصف، بل وميلها إلى الخطابية أحيانا. وهذا الملمح الأخير قد نال من اتساقها شكلا .

وثالث الثلاثة فى مناقشة العلاقة بين الفن والحياة هو « السحار » ، ولكنه يختلف عن سابقيه إذ يتجه إلى الشكل الفنى للرواية ، لم يقل باستقلال الفن وتعارضه مع الحياة — كما فعل الحكيم ، ولم يناقش طبيعة التجربة الفنية وحدودها، وما يقبل من التجارب وما يرفض — كما فعل طه حسين ، لأنه طرح القضية معتمدا على روايتيه اللتين عرضنا لهما سابقاً ، والشكل الفنى هو أبرز ما يميزهما ، وهو يصنفهما تحت عنوان « الحبكة المفككة » ويعنى بها هذا النوع من القصص الذى لا يكون له سلك ينظم كل حوادثه ، وليس له عقدة ، ففيه أكثر من عقدة، وأكثر من بطل، وأكثر من حادثة غير متماسكة، إنه الحياة الكبيرة التى تتفاعل فيها الشخصيات وتتصارع لتكون الحقيقة الفنية التى يهدف إليها الكاتب [1].
وهو يذكر فى مكان آخر [2] أن الاعتماد على حادثة واحدة تطورها الشخصيات

(١) القصة من خلال تجاربى الذاتية :ص ٢٧ .
(٢) السابق:ص ٣٧ .

ينافى الواقع ، ثم يذكر دعما لوجهة نظره أن « الحرب والسلام » و « أوراق بكويك » و « الفورسيت ساجا » تصطنع هذا الشكل الفنى الذى آثره .

ونحن بدورنا مع اعترافنا بأن الفن الروائى يعتبر حديثاً نسبياً ، ومن حقه أن يستوعب كافة التجارب فى مجال الشكل حتى تستقر أسسه وترسى تقاليده ، نقف مسلحين بالحذر تجاه قبول هـذه الدعوى ، فهى فضلا عن إهمالها لتماسك الشكل الفنى ، وهو جانب جمالى لافكاك منه لكافة الفنون ، بل إن الفن لا يكتسب هذه التسمية إن تخلى عنه الشكل المتميز ، فإنها تزعم أنها تستمد شكلها من مجانستها للحياة ؛ تلقيها لعطائها المباشر وبغير تدخل من الكاتب ، وهذا غير ممكن عمليا ، لأن الحياة شىء والتعبير عن الحياة شىء آخر مختلف ، ومجرد محاولة التعبير تعنى تدخلا من الكاتب لفرض نظام بعينه وكلمات يختزنها ، وبالرجوع إلى حديث « السحار » عن روايته الأولى سنجده يذكر أنه حاول العثور على الفكرة أولا ، وقد لخصها فى القول بأن سلطان التقاليد أقوى من التطور الحضارى الذى يحققه الفرد ، وإذا كان الأمر كذلك فإنه بالضرورة سيختار من الشخصيات والمواقف ما يؤدى إلى الإقناع بفكرته هذه ، والاختيار يعنى القبول والرفض ، يعنى الاكتفاء بالبعض عن الكل ، وهذا البعض مفضل على غيره لأنه أكثر وفاء للفكرة التى افترضت مسبقا .

ومن جهة أخرى فإن الناقد الفرنسى « رامون فرنانديز » يربط بين الحبكة المفككة فى رواية الحقبة ، أو الفترة الزمنية و « السرد » كأسلوب أداء ، ومن ثم فإنه يقلل من قيمة هذا النوع من الروايات ، بل يبالغ فيضعه فى مقابل « الرواية » !! وكأن رواية الحقبة التى تصطنع السرد تمثل درجة أقل من أن توصف بذلك(١) .

(١) بناء الرواية : ص ١١٧ ، ١١٨ .

والسحار ، فى دفاعه عن « الحبكة المفككة » ، يردد أسماء روايات نالت إعجابا مستمراً من النقاد ، ولكن الخصائص الفنية التى يرد هولاء النقاد إعجابهم لتحققها لا تتوافر كلها أو أكثرها لروايتى السحار .

ويحاول « فورستر » أن يعلل تلك العظمة التى يشعر بها قارىء « الحرب والسلام » تجاه الرواية فيردها إلى صدقها الزمنى وتعاقب الأجيال ، فكان لدى تولستوى الشجاعة لكى يرينا الناس وهم يصيبهم الهرم والتعفن الجزئى القاسى والتعفن الكلى ، وبرغم ذلك فإنها غير محطمة أو موئسة ، « ومن المحتمل أن يكون ذلك لأنها قد امتدت فوق الفراغ والزمن ، وقد يبدو الإحساس بالفراغ مفرغا للشحنة وجاذباً للاحتدام لدرجة الإفزاع ، ثم يترك فيما وراءه شعوراً يشبه الموسيقى . بعد ما يقرأ المرء رواية الحرب والسلام ، فإنه يشعر بعد قليل بأن أوتاراً كبيرة بدأت ترسل أصواتها ، ولا نستطيع أن نحدد تماما ما الذى ضرب عليها ،... إنها لا تأتى من الأحداث ولا من الشخصيات ، إنها تأتى من المنطقة المتسعة فى روسيا التى تبعثر عليها ، والحقول التى تستجمع العظمة وفخامة الصدى عندما نغادرها [1] » . ولا ينكر عليها Macy عظمتها وقدرتها الرائعة على الوصف والإحساس بالمشاهد ، ولكنه يصفها بأنها عديمة الشكل [2] . ويحاول كولن ولسون أن يجد أساساً فلسفيا لهذا الشكل الروائى ، منطلقا من القول بأن الفن « احتجاج » وهذا الشكل الذى آثره تولستوى فى « الحرب والسلام » وتبعه آخرون — مثل بفت فى : حكاية الزوجات العجائز — بمثابة احتجاج يأخذ شكل محاولة لعلاج المحدودية ، فهذا الشكل — عنده — يهدف إلى تحطيم الحدود الزمانية والمكانية ، فهو محاولة لخلق (واقع) بديل [3] . ومحاولة كولن ولسون لفلسفة هذا الشكل

(١) E. M. Forster, Aspects of The Novel ; p. 46.

(٢) The Story of Literature in the World P. 469.

(٣) المعقول واللامعقول فى الأدب الحديث : ص ٩٣ .

تذكرنا باحتجاج السحار له ، وحكمه عليه يصلح عندنا أيضاً . ورواية السحار الأولى ظلت محصورة في بيت قديم ، فخضعت لتحكم عنصر الزمن ، وظل المكان جامداً ، فإذا ما تبلورت الحوادث حول شخص مسطفى زاد المكان جموداً ، ولكن « الزمان » تلاحم معه فى بطئه ومن ثم فإننا نستطيع — بعبارات فورستر — أن نقول إنها افتقدت هذه العظمة التى خلدت « الحرب والسلام ». ويضيف بعض مورخى الأدب الإنجليزى رواية ديكنز « أوراق بكويك » إلى تلك المرحلة الضعيفة فى نتاجه ، التى اختلط فيها تأثير قصص البكاريسك بالميلودراما المعاصرة [1] . ولا ينظر « فورستر » إلى هذه الرواية نظرة جدية ، إذ هى مجرد تسجيل لجهاز آلى ، ولا يغنى عنه شيئاً أن يصف مستر بكويك بأنه عاقل ومدرب جداً . ولكنه يميز ديكنز فى هذه الرواية بما افتقدته روايتا السحار ، وهو حرصه على ظهور الشخصيات كأنماط ذات طابع كاريكاتورى ، ومن ثم فإننا نعرفها فور لقائنا بهم [2] .

وإذا فهذه قضية ذات شعب ثلاث ، أولاها عن موقف الفن من الحياة ، والثانية عن علاقة الفن بالحياة الاجتماعية ، والثالثة عن صلة الشكل الروائى (بشكل) الحياة العادية فى تدفقها العفوى ، ومدى قدرة الرواية على اصطناع هذا الشكل . ولقد ظهرت آثار ثقافة كتابنا الخاصة ، كما ظهرت ذاتيتهم متميزة ، فيما عرضنا لهم من آراء . ولكن من الحق أن يقال فى غاية الأمر : إن أصالتهم وتميزهم أكثر وضوحا وصدقا فى أعمالهم الروائية حين نجعلها مصدرنا الوحيد للتعرف على آرائهم فى الفن والحياة .

---

(٢) القصة فى الأدب الأنجليزى : ص ٩٠

(٣) Aspects of the Novel, P, 79.

الفصل الثانى

الواقعية التحليلية

١ ـ التحليل بين جيلين

كان الاتجاه التحليلى هو الغالب على دعاة المدرسة الحديثه فى القصة المصرية . وقد أرجعنا ذلك لأسباب محددة من تأثر مباشر ببعض كتاب الواقعية الأوربية ، ومن إيثار التعقيد الروائى الجاهز ؛ وهو ما أدى إلى ارتباط « التحليل » برواية الشخصية ، فجاءت روايات هذا الفريق فى عمومها أشبه بتاريخ للشخصيات ، ولكن مفهوم التحليل فى تلك الفترة التى نتحدث عنها قد اتسع كثيرا ـ وكان لابد أن يتسع ـ فلم يعد همه البحث عن النموذج الشاذ ومحاولة الكشف عن كوامن عقده ، أو تعليل سلوكه أو تتبع انهياره ، إذ أصبح الأسوياء أنفسهم يصلحون كظواهر تستحق التسجيل والتحليل . وإذا وجد الشذوذ فى شخصية ما فإنه لم يعد يرد من الكاتب ـ وفى كلمة واحدة ـ إلى أسباب خاصة عاناها البطل فى طفولته وصباه مثلا ، وإنما صار المجتمع قسيما للظروف الشخصية والخاصة ، بل لعل تأثيره أقوى وأطول استمرارا . وسنرى عند هذا الفريق الأخير أن التحليل وإن اتجه إلى شخص بعينه فإنه لا يعرضه كظاهرة معزولة ، أو فى محيط الأسرة الصغيرة ، وإنما يضعه فى إطار من مجتمعه ، ويرينا انعكاسات الأوضاع الاجتماعية وتأثيرها فى تكوين الشخصية ، ويرينا أيضا محاولات هذه الشخصية

للتأثير فى المجتمع بقيادته أو التمرد عليه . سنرى بعضهم يخطب فى المقاهي العامة داعيا إلى التمرد والرفض والتحطيم ، وبعضا آخر سيخرج ليحطم الأصنام بنفسه كما فعل صاحب « قنديل أم هاشم » .

ومن ثم يمكن أن نقول إن التحليل قد اكتسب بعداً جديداً ، ولم يعد وقفا على ذلك الأسلوب الذى يهتم بالكشف عن الانحرافات الفردية بصورة ساذجة ، كأن يصور طفولة محرومة ، ويظهر أثر ذلك على علاقاتها الاجتماعية فيما بعد ، مما لا يدل على وعى عميق بأصول علم النفس ووسائله فى قياس الشخصية . على أن الاهتمام بدوافع الانحراف الفردى قد وجد صورته السليمة عند هذا الجيل المتأخر أيضاً ؛ وبخاصة عند نجيب محفوظ فى «السراب » وهى نتاج فرويدى واضح ، وإذا فقد اهتم هذا الجيل المتأخر بالتحليل الفردى أيضا ، وأضاف إليه التحليل الاجتماعى ، الذى يتجه إلى الكشف عن مواطن الانحراف فى النظام الاجتماعى ، ويحاول أن يكتشف أسبابها ، أو يشير إليها ، وبتعبير آخر : صار الفرد يوضع فى إطار من الجماعة ، تؤثر فيه ، وتدفعه ، وتشكله ، وتنصره أو تحطمه .

ويمكن تعليل هذه النزعة الجديدة فى التحليل بازدياد الوعى الاجتماعى عند الكتاب ، لم يعد الأديب ينظر إلى الناس على أنهم أفراد أو أنهم يمثلون ظواهر مشتتة . وإنما صار ينظر إليهم على أنهم أفراد فى جماعة ، وأن العطاء متبادل بين الفرد والجماعة . وكما يمكن أن يكون الفرد محطما للجماعة أو لفرد آخر ، فإنه أيضا يمكن أن يكون (ضحية) لهذه الجماعة . وهو فى تخليه عن معناه الفردى سيجنح أيضا إلى (تمثيل) طبقة أو فئة من طبقات الجماعة . ولقد تأثر كتاب المدرسة الحديثة بثورة ١٩١٩ واتجهوا إلى اختيار نماذجهم من بين شخصيات

تلك الطبقة الشعبية والمتوسطة ، التى برزت فى تيار الثورة الصاخب وأثبتت وجودها. ولكن الكاتب من هذا الرعيل الأخير لم يعد يكتفى بمجرد اختيار « أبطاله » من بين هذه الطبقات ، وإنما أصبح يتخذ منها موقفا ، فينصر قضيتها أو يدينها ، و هذا تعبير آخر عن ازدياد الوعي بالطبقة — أيا كانت — وضرورة الانتماء ، وإحساس الكاتب بأنه جزء من الجماعة يشاركها فى صنع مصيرها . واتساع اللوحة سمة المرحلة أكثر مما هو سمة الأسلوب ، فقد لاحظنا أيضا،فى الفصل السابق،أن الفريق الذى غلبت عليه نزعة التسجيل قد تجاوز صورة قصة الشخصية أو رواية الحدث واتجه إلى قضايا اجتماعية ذات خطر ، مما يؤكد سيطرة التطور التاريخى والاجتماعى،وتشكيله للروابط بين المثقف و بيئته ، وتقف الفروق الفردية عند حد أسلوب التناول،وهو ما ارتضيناه كأساس للتقسيم.

وكما لا ينتسب التسجيليون إلى جيل بعينه فإن التحليليين أيضا يشاركونهم هذه الخاصية ، منهم الشباب ومنهم من عاصر المرحلتين ، مما يؤكد من وجه آخر إيحاءات الفترة . فكاتب مثل محمود تيمور قد زاول الأسلوب التحليلى فى مرحلة البواكير ومرحلة الازدهار ، ولكنه تجاوز التجارب الفردية المستقطبة والشخصيات الشاذة التى لا تمثل غير نفسها ، إلى محاولة الغوص وراء الدوافع الاجتماعية،واكتشاف حركة الطبقات والكشف عن نوازعها وأحلامها ، بل والمساهمة فى نقد مسارات السياسة العالمية ومحاولة التأثير فيها ، كما حدث فى رواية « كليوباترا فى خان الخليلى » ، ولكن من الحق أن يقال: إن جهد تيمور ، على الرغم من امتداده الزمانى ، لم يكن ذا تأثير حاسم فى تشكيل الرواية التحليلية أو إقرارها كأسلوب تناول . وما يؤخذ على تيمور هو فتور تحليله، وجفاف لغته ، وموقفه الغائم من القضايا التى يتعرض لها على نحو ما سنرى .

ويمكن أن نزعم أن رواية طاهر لاشين « حواء بلا آدم » هى التى منحت الرواية التحليلية فى مصر عمقها الحقيقى ، لنضج فكرتها ، وواقعية تناولها ، وموقف كاتبها اجتماعياً ، وتفوقه فى تطويع أدواته الفنية من لغة وحوار ورسم شخصيات وتشكيل مادة . وهو ما أضاعه تيمور على نفسه حين صمم على أن يظل حبيس الفصحى المصنوعة من جانب ، والانتماء الطبقى من جانب آخر . إن هذه المحاولة الفردية للاشين كانت الأساس الحقيقى لمحاولات ترادفت بعدها تدين الطبقية ، كما تكشف أيضا عن نوازع التطلع الكامنة فى أعماق البرجوازية المصرية .

وهكذا سنلاحظ أن قضايا بعينها تسيطر على اتجاه الرواية التحليلية ، أخصها قضية الطبقات ، والغربة الحضارية ، والأزمات السياسية . ودون مجازفة يمكن القول بأن هذه المسالك الثلاثة هى التى حكمت اتجاهات الرواية العربية بعامة عند الجيل الذى امتد إلى ما بعد المرحلة التى نتعرض لها . ويكفى أن ننظر فى انتاج : الشرقاوى وثروت أباظة ونجيب محفوظ ونجيب الكيلانى ويوسف إدريس وفتحى غانم ، ولنقرأ لهم : الشوارع الخلفية ، الأرض ، قصر على النيل ، ميرامار ، السمان والخريف ، رأس الشيطان ، فى الظلام ، الحرام ، الجبل ، لنتأكد هذه الظاهرة فى الرواية المصرية .

وقد خلت روايات هذا الاتجاه من مغامرات الاكتشاف فى الشكل الفنى ، هى جميعا - على التقريب - تضع الفرد فى إطار من الجماعة ، وتحاول أن تكشف عن صلاته بجماعته ، وتركز الاهتمام على جوانب الضعف فى تلك العلاقة ، مع اجتهادات فردية محدودة قام بها عادل كامل فى « مليم الأكبر » ولكنها لم تتأصل عنده لتوقفه - هو نفسه - عن كتابة الرواية .

الفرق إذاً بين التسجيل والتحليل قائم فى حدود الرؤية وعمل الحواس عند

الكاتب ، ويترتب على ذلك آثار واضحة تنعكس على التكنيك الفنى ، فالتسجيلية فى اعتمادها على الحواس تهتم بالحركة وتجميع المواقف أو تتابعها ، وتعطى الوصف أهمية خاصة ، وقد تبالغ فى التعبير حتى تستحيل الشخصية أحياناً إلى لون من المبالغة يوشك أن يصل إلى درجة «الكاريكاتور». هذا على حين تقتصد التحليلية فى المواقف وتهتم برصد الدوافع ، وتصوير الحركة النفسية ، وهنا تقل أهمية الوصف ، ولا يطول الحوار بين الشخصيات ، لأن الكاتب ـ بعد الحوار المكثف ـ يجد أن شخصياته فى حاجة إلى أن تخلو بنفسها لتدير «الحوار» من جديد،وعلى نحو آخر .

ولا شك أنه ليس من قبيل المصادفة أن تعبر الروايات التحليلية عن مشكلات وقضايا ومواقف راهنة يعيشها الكاتب إبان التعبير عنها . على حين غلب على الرواية التسجيلية الرجعة إلى زمان مضى نسبيا ـ فطه حسين يقدم روايته على أنها صورة لبيئة مصرية أواخر القرن الماضى ، وتمتد روايتا السحار على مسافة زمنية طولها نصف قرن ، ويتعرض الشرقاوى لأزمة مضى عليها جيل كامل ، وينسب السباعى روايته لأوائل هذا القرن أيضاً . أما بالنسبة للرواية التحليلية فقد خلت من هذا الانتماء الزمانى ـ إن صح التعبير ـ وعالجت مشكلة وقتها بصورة مباشرة ، غالبا . ولهذا التصرف مغزاه ؛ فمع انفصال الكاتب زمنيا عن التجربة يغلب أسلوب السرد ، والاهتمام بالوصف ، ويقل الغوص فى دخائل الشخصيات ، لهبوط درجة الانفعال بها ، والقدرة على قراءة أعماقها وما تمور به من مشاعر متعارضة.

٢ ـ الطبقات بين الإدانة والاحتواء

سنظر إلى «حواء بلا آدم» باعتبارها أساس «سلوى فى مهب الريح»

لمحمود تيمور ، فقد سلط أضواءه على التسلل الطبقى كما فعل لاشين من قبـل ، ويبدو أنه ـ بشئ من الالتوائية أيضا ـ حاول إدانة الطبقة الوسطى ، لـكن بغير عطف عليها ، كما فعل لاشين .

وقد صدرت «سلوى فى مهب الريح» فى العام الذى صدرت فيه « شجـرة البؤس» وهذه الأخيرة قد اتخذت مجالها الروحى من إحساس مؤلفها بأن أزمة الإنسان لها وجهها الروحى ، أو هى فى جوهرها روحية ، وهو مايتوافق وثقافته وشخصيته . ولـكن تيمور قد عبر عن الأزمة ـ أزمة الحرب — فى صـورة محورة ـ لـكنها صادرة عن مجتمع الحرب ، ففى سنوات الحرب تتفاقم الأزمات الأخلاقية ، وتهدر القيم أمام مشاعر الخوف ومشاهد الدمار ، وفضلا عن ذلك فقد أوجدت تجارة الحرب فى مصر طبقة جديدة ، ظل الكاريكاتير الصحفى يشير إليها طويلا فى صورة «غنى الحرب» الجاهل المدعى المترف ، الذى ينظر إلى كل شىء على أنه مجرد كائن يستمتع به على صورة ما ، ويغطى جهله بالتعاظم ، ويسخر الآخرين لنفعه الذاتى ، وهـذا وجه من أوجه الأزمة الأخلاقية ؛ لـكنه أدى إلى نتيجة اجتماعية بالغة الخطورة ، إذ حطم القشرة الصلبة للطبقيـة فى مصر ، التى كانت تعتمد غالباً ـ وإلى ذلك الوقت ـ على التفوق العرقى ، فكانت الطبقة الأرستقراطية فى مصر عادة من دماء غير مصرية أو غير خالصة فى مصريتها إلا فى النادر ، وجاءت ظروف الحرب فارتفعت ببعض صغار التجار ونهازى الفرص إلى مستوى من الثراء ، أعقبه تطلع إلى حياة تلك الطبقة الأرستقراطيـة باتخاذ مظاهرها ومحاولة الاندماج معها واعتناق قيمها . وليس من المستبعد أن يكون تيمور قد نظر إلى هذا التسلل الطبقى بشىء من الامتعاض ؛ لأنه يفقـد طبقته امتيازها بالتفرد والجلوس على قمة الهرم الاجتماعى ، فكانت روايته هذه وكأنها

عملية مراجعة للأوضاع الطبقية فى مصر . وستكشف الرواية عن جوانب تمثل فيها وعيه بمرحلته الاجماعية ، وجوانب غلبه فيها شعوره الخبيء نحو محاولات الطبقات الأخرى اللحاق بالطبقة المترفة . وبين هذين الموقفين تتأرجح الرواية بين إدانة الطبقية كصورة قائمة غير إنسانية وغير مـلائمة ، وتكريسها بمعاونة الأرستقراطيـة على خداع الطبقات الأخرى واحتوائها أو امتصاصها ، وإظهار ذلك فى صورة العون أو العطف بصورة ما على تلك الطبقات .

ولـكن ، أية ريح تعرضت لها سلوى ؟ لم يحاول الكاتب أن يحدد الموقع الاجتماعى لسلوى بدقة أو وضوح يسمح لنا بأن نحسن (تصنيفها) ، وهل هى علامة على تطلع طبقة أدنى إلى طبقة أعلى ، ورغبتها فى مقاسمتها أى شىء وإن كان مفاسدها ، أو هى إشارة ورمز لتعفن تلك الطبقة العليا من الهرم الاجتماعى وتحللها الأخلاق ؟! كل ما نستطيع أن نظفر به من علامات البيئة أن سلوى كانت تعيش فى بيت له حديقة ، وكانت لها مربية « بلدى » جدا إذا قيست بمربيات قصر الزهيرى باشا . ولن تعنينا تطلعات سلوى بعد أن اتصلت حبال الصداقة بينها وبين سنية ؛ لأن هذه التطلعات يمكن أن تداعب القريب من الطبقة كما يمكن أن تداعب البعيد وإن اختلفت الدلالة . ويميل الدكتور شوقى ضيف إلى اعتبار سلوى من طبقة أدنى ، وأنها ضحية البيئة والوراثة ، إذ يصف الرواية بأنها : « قصة تحليلية واقعية للجانب العابث فى حياة الطبقة الأرستقراطية ، وبطلتها سلوى فتاة فقيرة تضطرب فى خضم الحياة وتدفعها عوامل البيئة والوراثة إلى الزلل[1]. » وبهذا المنظور تفسر الرواية على أساس طبقى ، وتصير سلوى رمزا للطبقة المنهكة اجتماعيا واقتصاديا حين تتعرض لعبث وغـواية العابثين ، ممن يملـكون فرص ووسائل التسلط على

(١) الأدب العربى المعاصر : ص ٢٧٦ .

الآخرين إنها بهذا التفسير مجنى عليها ، إنها ضحية الأرستقراطية العابثة المنحلة .

ويقدم الدكتور الراعى[1] وجهة نظر أخرى تدين سلوى أولا ، بل تعتبرها المدان الوحيد ، وتضع الآخرين فى درجة الشركاء مثل الباشا والأم ، أو الضحايا مثل سنية وشريف . فسلوى عنده فى مهب ريح الانتهازية ، وهذه الانتهازية توشك أن تكون فطرتها ، جبلت عليها مذ كانت طفلة ، إذ تصيدت صداقة سنية ابنة الباشا ، وعاشت على وهم لا يصدقه سواها ، وهو أنه من الممكن أن تنشأ صداقة غير متكافئة بهذه الدرجة الهائلة من الفوارق ، ويرى أن أحدا لم يدفعها إلى سلوك هذا السبيل وإنما هى التى ألقت بنفسها إليه إذ ظنته أقصر الطرق إلى الهدف البراق الذى أنفقت حياتها تعدو وراءه ، وهو الحياة بين الطبقة المترفة ، والاستسلام للدعة والملذات والمعيشة الناعمة . ويتتبع نمو علاقاتها بسنية وبالباشا ، فيرى أنها لم تبذل مقاومة جادة تؤكد إباءها ، بل بدا الأمر على العكس إلى حد كبير ، وإن ظلت تتوارى خلف « القدر » و « المكتوب على الجبين » تبرر به سقوطها المستمر ، وترديها الاخلاقى والاجتماعى ، على حين أنها كانت قد أكنت حبا حقيقيا للباشا ، وأظهرت تمسكها به أكثر من تمسكه بها ، فهى إذا انتهازية ساذجة ، تنقصها حصافة الانتهازية المتمرسة ؛ أمها ، تلك التى نصحتها بأن تأخذ ولا تعطى . والاتهام فى هذا التفسير موجه كله إلى شخص سلوى ، ومن هذه الرؤية تفسر الرواية فى كثير من مواقفها الجزئية وفى مضمونها العام .

والآن . من هى سلوى كما صورتها الرواية ؟ وكيف استحالت من البراءة إلى الخطيئة ؟ وما دوافعها للاستمرار مع الخطيئة وتأكيدها لا التنصل منها ؟

---

(١) دراسات فى الرواية المصرية : ص ١٨٩ — ٢٠٣ .

بادىء ذى بدء لانجد فى طفولة سلوى مايميزها عن سائر الأطفال ، فلا نبغضها أو نتوقع منها سلوكا شائنا ، على العكس ، ربما أحسسنا نحوها بمزيد من الإشفاق ونحن نلتقى بها وحيدة فى طفولتها ، ليس لها إخوة يشاركونها اللعب وينمون فيها الألفة وروح الاجتماع ، تقلب نظرها طوال اليوم فى البيت الواسع الفارغ وحديقته المهجورة ، وتجبر على التحدث مع «الكبار» ، وهم محصورون فى الجد العجوز الانفعالى السريع الغضب الكثير التأنيب لسلوى ، وأم يونس المربية العجوز المنصرفة إلى شئون الدار أولا ، ومطالب الجد ثانيا ، ويتولى الجد تعليم سلوى فى البيت — كما تعلم تيمور — يفعل ذلك بنفسه من كتاب لا نعرفه ، كان يحتفظ به فى صوان ملابسه . هذه الطفولة الناقصة المحرومة علامة هامة فى التكوين النفسى لسلوى ، وليس هناك شىء ضار بالطفل كالضرر الذى يلحق به من اضطراره للتعامل الدائم مع الكبار والخضوع الدائم لملاحظاتهم عليه . لذلك ما كادت تلتقى بسنية فى حفل «جمعية العروة الوثقى» وتأنس إليها ، حتى وجدت فى قصرها الملجأ المريح من جبروت المعاملة المنزلية الصارمة التى تقاسى منها ، ولا تجد مايعادلها من محبة الأب أو حنان الأم . وحين تعجز قواها عن التمرد ولا يستجاب لدموعها ، يسعفها القدر بفك إسارها حيث يموت الجد ، ويصبح لا مفر من عودتها إلى أمها بالقاهرة . ولم تكن سلوى تفكر فى أمها كثيراً ، لأنها لم ترها ، ولأن صديقتها الوحيدة كانت بغير أم أيضا — وهذا وجه من أوجه التجاذب بين الطفلين — وكل مااختزنته ذاكرتها عن أمها أنها طردت من البيت لجرم اقترفته فى حق والدها حتى أوشك أن يقتلها . إنها — سلوى — لا تستطيع أن تنحاز لأب لم تره فتبغض أمها ، كما لا تستطيع أن تستشعر محبة أم لم تجرب حنانها ولم ترها أصلا ، لهذا أقبلت عليها فى القاهرة بفتور يشوبه الخوف

وأكدت الأم فتورها وخوفها حين لاقتها بتحفظ بارد بالرغم من أنه أول لقاء بينهما. ولاحظت سلوى أن أمها لم تحتضنها (والاحتضان رمز الحنان والمحبة في أخيلة الأطفال) واكتفت بأن أظهرت دهشتها، وبلهجة باردة، من امتداد قامة سلوى وامتلائها. وإذا كانت لم تسعد بالتغيير الذى طرأ على حياتها، فقد كانت فرصتها لمحو بقايا حياتها القديمة القاسية، فرفضت العودة إلى المنهج التعليمى القديم لما اقترن به من قسوة ووحشة، وحاولت أن تشعر نفسها بالنقلة، فتمنت على أمها أن تدخل مدرسة تعلمها الفرنسية والرقص، أى أن تصير فتاة عصرية. وقد تكون بذلك تحاول الاقتراب من «سنيـــة» التى فطنت للفارق بين حياتهما، والحركة فى ذاتها علامة دالة على مكنون نفسها وسر وراثتها.

ولكن هل استطاعت المدرســـــة أن تقوم بدور البديل المناسب لبيت الإسكندرية الذى لم يكن ملائماً لطفولتها؟ كلا! ففى المدرسة لاحقتها سمعة أمها وترامى إلى أذنها الهمس، وكان عجزها عن سداد رسوم المدرسة ضربة قاسية لكبريائها الطفلة، لذلك مالبثت أن انزوت واستسلمت لعزلة أشد، وجاء سلوك الأم تجاهها فى البيت ليؤصل فى نفسها مشاعر العزلة والخوف من الآخرين، فهذه الأم — التى تعيش الليل وتنام النهار — لاتكاد تجالس ابنتها أو تشعر بوجودها، فضلا عن أن ترعى نموها، وتحرس أخلاقياتها، وهو مالا تصلح له هذه الأم أصلا. وهكذا تجد سلوى ملجأها من جديد عند سنية، حيث لاتطاردها كلمات التأنيب واللوم غير المتفهم من أمها. ولكن طرفا ثالثا يدخل فى هـــذه العلاقة الثنائية التى سلمت إلى الآن من أية شائبة أخلاقية؛ ذلك هو الباشا بمنظره المهيب وسلطته غير المحدودة على أتباعـــه، وقد كانت سلوى تخشاه وتفر من طريقه، وتربط بين هيئتـــه ومنظر لزعيم قراصنة البحر لحظة هجـــوم على ميناء ينهب

ويفترس ، وإن كانت لاتستطيع أن تقاوم ميلا خبيثا لمراقبته خلسة وهو فى كامل أبهته . وهكذا تتجمع الطفولة الناقصة المحرومة، والإحساس بمهانة الفقر، والنمو فى غير ما رعاية من القيم الصحيحة ، لتصنع تأثيرها النفسى والسلوكى الحتمى متمثلا فى شىء من الرعونة والطيش والرغبة فى إظهار التعلق بالآخرين والحصول على إعجابهم وتعلقهم بها ، كتعويض عن طفولتها المفقودة ، وكذلك التظاهر بالثراء والاستغناء ، مع تطلع طبيعى — لمن هى فى سنها — أن تبدو فى صورة حسنة ومرغوبة ،وهى وإن فطنت إلى حقيقة نشاط أمها الليلى لم تحاول مجاراتها ، بل على العكس ، أظهرت نفورها الصريح وأنبتها ، حتى اضطرت أمها أن تذكرها بأنها هى التى تعولها ، وأنها لاتعرف أكثر من أن تجحد الجميل (ص٦٤) . وتتعرف سلوى على بعض أصدقاء أمها ، وينكشف الغطاء تماما وترى أمها سكرى ، ولكن علاقتها هى بالدكتور فهيم تظل فى مستوى أخلاق مقبول ، وهنا تستهدف سلوى لتأثيرين متضادين التقيا لصنع باب الانزلاق ، أولهما صنعه الباشا نفسه الذى بدأ يتسلل لتحقيق هدفه من سلوى، وأقبل عليها بدربته وخبرته وتجربة السن والثقة فى الوصول، يستمدها من قدرته على فرض إرادته واعتياده أن يأمر فيطاع . ويعجز الباشا عن الإيقاع بسلوى ، لكنه يتمكن من إقناع الأم الهينة التى تقنع ابنتها ، وبسلطة الأمومة — أو لعلها تخاطب فيها النبض الأعمق — إنه : «لماذا لانتلهى بهؤلاء الرجال دون أن ينالوا منا منالا »!!

هنا ترتكز مأساة سلوى الأخلاقية على دعامتين من ظروفها النفسية والوراثية ، ومن ظروف مجتمعها الطبقية، فليس من قبيل المصادفة أن يفشل أصدقاء أمها فى إغوائها، وأن يتمكن الباشا بثرائه ودهائه وثقته الزائدة من ذلك . وليس من العدل رد هذا النجاح إلى كونه استطاع أن يرضى تطلعات سلوى لميزات

طبقته وتعلقها بتلك الطبقة ، فهى بسقطتها لم تزد قربا عما كانت عليه كصديقة لسنية يؤثرها الجميع بمودتهم ، ولكن الذى يمكن أن يقال : إن الباشا هو المدان ؛ لأنه أطبق على سلوى من كل جانب ، وهزمها من داخل بنائها الذى تحتمى به حين اشترى أمها . وإذا كانت سلوى قد « تطلعت » فلم يكن ذلك عن نية مبيتة ، بل على العكس فإنها ضاقت أحيانا بأسلوب سنية فى استقدامها كلما رغبت فى صحبتها ، وتمنت أن تقوم بالزيارة من تلقاء نفسها ، وتذكرت كلمة أمها إذ قالت لها قديما : إنهم يعدوننا من الأتباع ، نحن دائماً رهن الطلب (ص ١٤٢) ففطنت نفسها البريئة إلى قيود الطبقية وأغلالها ، وحاولت أن تجعل من نفسها ندا لصديقتها ، وأخبرت سنية فيما يشبه الأمر ألا ترسل إليها ، وأنها ستأتى من تلقائها بين حين وآخر (ص ١٤٧) ولكن النية المبيتة عند الباشا هى التى أثارت فيها الإحساس بالتطلع والشره ، وقد أثار حاستها عامدا لأنه وحده الذى يملك الدواء ، ولن يبذله إلا بالثمن ، وقد كان .

وإذا كانت الطبقة العليا قد قدمت لها « الطعم » سما فى الدسم ، فأتاح لأمراض الوراثة وآثار البيئة الخاصة أن تستشرى ، فإن طبقتها هى قد عاونتها سلبا على السقوط فى براثن الباشا ، وبذلك تكتسب مأساة سلوى مغزاها الاجتماعى الشامل ، وتدين الطبقة الأرستقراطية قبل غيرها ، وتصير سلوى وطبقتها فى موقع الضحية مهما كان لهما من ظروف شخصية معقدة . والمؤلف شريك فى خلخلة الثقة بالطبقة الوسطى التى تنتمى إليها سلوى ، وإظهار هذه الطبقة وكأنها عاجزة عن حماية نفسها ، وأنها — ربما — لا تستحق هذه الحماية ، وليس أمامها إلا أن تكون ملهاة للسادة الأثرياء ، فهو يضطر سلوى إلى اللجوء لأمها عقب وفاة الجد ، مع أن هذه الأم المنحرفة آخر من يصلح لرعاية فتاة جميلة ،

لجردها — فى حركة واحدة — من أية حماية واعية يبذلها أخ أو عم أو خال .
ثم هو حين يضع حيالها فتى من طبقتها ، وهو « حمدى » ، يلصق به كل نقص جسمانى ونفسى فهو طويل نحيل ، اسمه أبو فصاده عنـد سكان قصر الباشا — سنية وشريف وتشاركهم سلوى أحيانا — واسمه البهلوان عند أم سلوى ، وسمته هى صعلوكا فى مناسبة أخرى ، ولا نراه إلا وقد تفصد العرق من جبينه ، أو سال الدم فى منديله ، وهو بين هذا وذاك تحتبس الـكلمات على لسانه ، ويغيم فـكره ، ويخطىء تقدير الأمور وحسن التأتى لها . ومن الحق أن سلوى حين رضيته زوجاً لم تـكن مقتنعة به ، وكان رضاها تعبيراً عن هربها من مواجهـة مصيرها وحقيقتها ، وإذا لم تتخل بسبب زواجها عن حياتها مع الباشا فإن هذا الزوج المتهافت لم يـكن يستطيع أن يفعل أكثر من أن يسترحم سلوى ، وأن يقنع منها بما تتفضل عليه به ، من كلمات حانية تقولها وهى شاردة الفـكر . لم يلعب دوره كزوج ، وبذلك مكن للآخرين أن يقوموا بالدور المطلوب .

وقد بالغ المؤلف فى فرض الضعف الجسدى والتهافت على «حمدى» فأساء فناً وفـكراً ؛ إذ أفسد عملية التأرجح التى كان يجب أن تعانى منها سلوى حين تتقارب المزايا ، فتجد عند « الباشا » الثراء والترف والشيخوخة والوضع المرفوض اجتماعيا ، وتجد عند حمدى الشباب والأمل والوضـع الاجتماعى المقبول وإن كان مجهدا وفقيرا ، وبذلك ينشب الصراع فى نفسها وتبدو سقطتها نتيجة تمزق حاد ، فلا ترجع إلى عملية مفاضلة واضحة النتيجة ، أو تعبيرا عن انحراف عنيف لا نقرها عليه ،ولذلك لم تعانِ سلوى من عذاب الضمير وهى تخون زوجها ، لأنه غير موجود فى حياتها على أى مستوى من المستويات ، بل بانت حركة تزوجها

منـه وكأنها دعابة ثقيلة تفتقر إلى المبررات ، هى نفسها لا تدرى كيف وافقت ، ومن ثم لا تجد دوافع قوية تحتم الوفاء له .

ولا نظن أن فكرة الطبقات كانت غائبة عن تيمور وهو يكتب هذه الرواية . وفيما يخص الجانب الفكرى فإنه حين يكون الفرد نائبا عن طبقة يحسن فى ميزان الصدق الموضوعى أن يمثل خصائصها العامة وقيمها الخاصة المبررة لوجودها والمميزة لها ، وأن يوضع بهـذا الاعتبار تحت التجربة ، فيكون نجاحه أو فشله حكما عليه وعلى طبقته فى آن واحد . وهذا الجانب لا يتوافر لشخصية حمدى التى جمعت أمراض البدن والنفس، ولا بقية من كبرياء لا يجد ما يسانده من قدرة تجعله محل احترام الآخرين .

وتمتد ظاهرة التحامل حين توضع سلوى فى مقابل سنية أيضاً ، فهذه الأخيرة برغم خفتها ورعونتها حملت نفسا بريئة وقلبا طاهراً أوشك أن يسلمها للغفلة ، وكذلك حين يوضع شريف فى مقابل حمدى ، فإن « شريف » ظل بسيطا وطاهراً وفياً لزوجه حتى تعرضت له سلوى فأغوته ، تريد أن تجعل منه امتدادا لحياتها مع الباشا ، وكأنها ترى فى ذلك الحل الوحيد لمشاكلها ، أو أنها لا تتخيل صورة أخرى مقبولة لحياتها ، فتمثيل حمدى للطبقة الوسطى أو الكادحة ناقص ، لم يجمع فى نفسه أهم خصالها العامة التى ينميها وضعها الاجتماعى نفسه ، ولم يحط نفسه بروابطها الاجتماعية التقليدية ، ومن ثم يحق لنا القول بأن المجتمع من خلفه مفقود ، فكأنه يضطرب فى فراغ ، ولا يعرف فى دنياه إلا قصر الباشا ، وهنا تضيق اللوحة الاجتماعية حتى تصير الرواية ، أو توشك أن تصير « مشكلة شخصية » بين الباشا وحمدى ، ولم يقف فيها الكاتب فى مكان محايد ، بل

قساطى الفتى كما قساطى سلوى ، حين فرض عليها غفلة لا تليق بسنها وتجربتها ، فيحملها حملا على ألا تفطن لحقيقة أمها ، برغم كلة أم يونس القديمة ، ورغم الهمس فى مدرسة العائلة السعيدة ، وبرغم ما تلاحظه من سهر أمها كل يوم بأعذار تافهة ، وتصابى هذه الأم وميلها للحديث حول موضوعات بعينها ، حتى بعد أن غازل الباشا سلوى صراحة وعرفت مراميه لم تخمن حقيقة أمها ، وظنت حقا أن أثاث بيتها يوشك أن يباع حين سمعت أمها خلسة تقدم هذه الحجة للباشا لأخذ بعض المال (ص ٢٢٨) ، ثم هى بعد سقطتها تحاول أن تجعلها زواجا ، ولكن الباشا يقف دون هذه الأمنية ولا يتهرب ، وإنما يواجهها بما استقر عليه الأمر نهائياً ، فحين تسأله: « وماذا تبتغى إذاً بهذا الحب ؟ » يكون رده المحدد : الصداقة ... الألفة اللطيفة ... إن مثلى وقد بلغ تلك السن يأنس إلى ذلك اللون من الصداقة ينعم فيها بحسن العشرة ، فتضفى على بقايا أيامه طمأنينة وبهجة [1].

ولا شك أن مواجهتها بمثل هذا التحديد الصارم فيه قسوة على يفاعتها . على أن الشخصية تضطرب على يد الكاتب ، ومرد هذا الاضطراب إلى مبالغته فى القسوة عليها وإكراهها على الاستسلام لمصيرها الذى شاءه لها ، فمن شأن الفتاة التى تستطيع أن تستمع إلى مثل تلك العبارات السابقة ، وأن تمضى — برغم ذلك — فيما أراده الباشا لها ، أن تحمل الكثير من صفات الثعالب وكل ماله طبع خبيث ، فمادامت قد أقرته على مايراه ، فلابد أن تهدف إلى غاية تراها ، ومن الجائز أن يكون من بين غاياتها التمسح بالطبقة المترفة ، لا أن يكون ذلك كل غاياتها ، فقد كانت متمسحة بغير زلة ، ولكن الذى نشاهده أنها لم تستنزف من قوى هذا الباشا شيئاً ، بل وقعت فى حبه حقيقة ، وباعت

(١) سلوى فى مهب الريح :ص ٢٦٠.

سيارتها التى أهديت إليها لتنفق ثمنها على زوجها المريض . ومعنى ذلك أنها لم تكن تجتهد فى تجريده من ماله ، وأن الانتهازية لم تكن غايتها ، بل إن الكاتب يستمر فى إصرار ليجعل منها صفحة من الغفلة ، فهى لا تكاد تقيم لأحد من معارفها المحيطين بها اعتباراً ، وتزاول غرامياتها فى داخل القصر ، وهى تعرف محبة خدمه العديدين لسنية، وضيقهم بها من قديم، ومع ذلك لا تتستر ، بل لا تقيم اعتباراً لزوجها وكأنه غائب عن دنياها تماماً ، حتى تعتبر قوله لها عن الباشا: كلنا نعلم أنه بك شديد الشغف ، شيئاً مثيراً للدهشة . وتفرض الغفلة على سنية أيضاً لتظل سلوى غارقة فى الخطيئة ، وتظل وحدها رمزاً للانحراف ، وهى فى غفلتها تخرج عن الإدراك الأنثوى الفطرى ، حيث تقول لسلوى: أيمكن أن أصدق أن ثمة علاقة بينك وبين زوجى ؟ . . . اسمى ما هو أعجب . . . علاقة كالعلاقة التى كانت بينك وبين أبى . . . لا أصدق من هذا حرفا[1] وإذا كانت لم تصدق فإنها أيضاً لم تشك ، ولم تحاول التجسس على زوجها حتى جاءها خبر انتحاره وهى فى أول مراحل الظن بأن شيئاً ما يحدث من وراء ظهرها .

وسلوى إذ تجرد من أبسط ما تهب الأنوثة من صفات وغرائز ، فإنها تأخذ منها أشنع ما تنطوى عليه ، وهو الرغبة فى الغلب والأثرة ، مهما كان الثمن وكانت الضحية، حتى تستحيل إلى شر خالص ، فها هى ذى تكشف عن دخيلتها فى المرحلة الحرجة من علاقتها بسنية بعد أيام من الفتور ، فتقول : « وأستأنف زيارة سنية ، وأنا لا أحس من نفسى أية غضاضة ، بل لقد كنت وأنا أقف أمامها أحس فى دخيلة نفسى بشىء من الزهو والاعتزاز ، فأطيل إليها النظر ،

(١) الرواية: ص٣١٨.

أحاول الاستمتاع بذلك الشعور الذى يحيا بين جوانحى » . وهذا الإحساس الحاد إلى درجة الشذوذ من الصعب تصوره فى فتاة تقارف الخطيئة حقاً ، ولكنها غير عريقة فيها ، لم تصحبها إلاّ لبضعة أشهر ، ومع شخص واحد قال المؤلف إنها أحبته أيضاً ، ومن ثم فإن المشجب الوحيد الذى يعلق عليه المؤلف قسوته ، واضطراب سلوى إلى درجة عدم التكافؤ والمنطقية فى تصرفاتها ومشاعرها ، هو الوراثة ؛ فسلوى بنت هذه الأم التى تلعب بالرجال ، وتخضعهم لجمالها المصنوع وهى على أبواب الشيخوخة ، ولكى تؤتى الوراثة أكلها كاملا فإن الكاتب يزيل من طريقها أية مؤثرات يمكن أن تكبحها أو تكف من غلوائها ، بل على العكس تقويها وتعمق مجراها ، فترفض سلوى الاستمرار فى دراستها الدينية وتفضل عليها الفرنسية والرقص ، كما تقبل حمدى زوجاً وهو لا يستطيع أن ينهض بنفسه فضلا عن أن يمسك بزمام غيره ، وتمقم صلتها بالدكتور فهيم الذى يخاطبها باحترام ، ويحاول أن يوسع من مداركها ، وأن يضع يدها على جوانب من العالم والحياة لم تصل إليها ، كل ذلك لكى يستمر النبات الشيطانى فى نموه لا يشذبه مقص البستانى ، وقد لا تحقق مثل تلك الظروف دائماً على هذا النحو الذى رآه الكاتب ، وإذا تحققت هذه الظروف — جدلا — فإن انتهاءها إلى ما انتهت إليه فى الرواية ليس حتمى الحدوث .

ويعكس استمراء سلوى واستمرارها فى طريقها لوناً آخر من القسوة وضعف التبرير ، وبخاصة وقد عرفنا أنها لم تكن من القناصة مصاصى الدماء ، وإذا كانت قد خرجت يوم مات الباشا فجأة ، مغادرة القصر من باب الخدم ، فقد عرفت مكانها الحقيقى وما يحيط به من هوان وخسران ، ولكنها تقول بعد ذلك : « وتوثقت علاقتى بشريف توثقاً أذكرنى بعلاقتى بالباشا المرحوم ،

وخيل إلى أن هذه الحياة التى أحياها مع شريف ليست إلا امتداداً لتلك الحياة السالفة » وليس هناك تبرير أضعف من هذه الحجة التى يسوقها المؤلف فيحملها حملا على الاستمرار لتبلغ قمة المأساة ، فهى — كما صورها — لم تكن سعيدة ولا غانمة فى ظل الباشا بأى حال ، وربما كان خيراً من هـذه الحجة الضعيفة ما نعرفه من تساقط حماتها : أم يونس والدكتور فهيم ، كما تساقط الموسوسون لها وعلى رأسهم الأم والباشا ، ولكنها حين تحررت من سلطان هذا الفريق الأخير كانت قد فقدت كل شىء ، ولم يعد عندها ما تحرص عليه . ولكن لماذا يكون الاستمرار مع شريف بالذات ؟ إن الأمر هنا يبدو مرسوماً بصنعة مكشوفة ، لتجرم سلوى فى حق سنية بصورة أشد إيلاماً ، ومن ثم لا يكون أمامها غير الندم والخضوع ومحاولة التكفير .

على أن الكاتب استطاع أن يحفظ للباشا هيبة مركزه الاجتماعى وسنّه على الرغم من عدوانيته على الفتاة الغرة ، فى الوقت الذى جعلها فيه تبتذل حتى تهرع إليه تطلب حبه فى استجداء ، وربما كان العكس هو الذى يمكن أن يجرى مع طبائع الأمور . على أن المشكلة الرئيسية فى الرواية ما تزال بغير حل ، إذ علقت الأحكام بشخصيات غامضة من الوجهة الطبقية ، فهل الرواية إدانة للطبقة الأرستقراطية على اعتبار أن الباشا يمثل تلك الطبقة وأنه هو الذى قام بالتأثير الضخم على الفتاة وأفسد حياتها ؟ أو أنها إدانة للطبقة المتوسطة فى تعلقها بالطبقة العليا ومحاولة احتوائها بصورة ما ، ولو على حساب الشرف والقيم التى تقدسها تلك الطبقة الوسطى ؟ ويزيد الأمر غموضاً أن حياة المؤلف تلح عليه إلحاحاً شديداً قلما يستطيع التخلص منه ، ومن ثم صار من لوازمه — تقريباً — أن يكون فى كل بيت خادم أو جارية ، مما يهز الصورة العامة التى يرسمها هو

لهذا البيت ؛ وقد لاحظنا أن البيت الذى نشأت فيه سلوى كان يحوطه كثير من الحرمان، ولكنه كان يضم أم يونس والحاج سرور كخادمين لشخصين فقط هما سلوى وجدها ، بل إن حمدى الذى اعتبر حصوله على عشرة جنيهات عملا نادراً جعله يقبل على سلوى لاهثاً يعلن أن باستطاعته تدبير مطالبها ، ويعارض بذلك فكرة الاعتماد على الباشا ويحاول أن يأخذ مكانه !!.. حمدى الذى يفرح بهذا المبلغ الضئيل يملك فى أطراف الجيزة بيتاً له حديقة ، ويملك جارية أيضاً ورثها عن والده ... هنا يصعب علينا كثيراً أن نحدد مرمى الرواية ، ومن الذى تدينه على التحقيق ، هل هي صفحة من فساد الأرستقراطية ، أو هى إدانة لتطلعات الطبقة الوسطى ؟ أغلب الظن أنه أراد المعنى الثانى ، يؤيده ما قدمناه من تحليل لموقف الكاتب من سلوى وبقية الشخصيات أولا ، ثم الموقع الاجتماعى للكاتب ثانياً، ثم روح الفترة التى كتب فيها الرواية ثالثاً وأخيراً ، وهى فترة غلبه فيها موقعه الاجتماعى ، وامتزج بتشاؤمه الفنى من العلاقات الإنسانية التى لم يرسم لها صورة سوية فى عمل من أعماله السابقة ؛ الروائية على الخصوص .

وقد شغلت قضية الطبقات عادل كامل فى رواية «مليم الأكبر » ، وسنرى أن معالجته تختلف كثيراً عن هذا الإطار الذى آثره تيمور ، فضلا عن أن أفكاره مؤصلة ، أى نابعة من موقف اجتماعى واضح ، ورؤية لليوم وللغد محددة . ففى روايته النقد والتسجيل والتحليل والنبوءة أيضاً ، وفيها — من جهة أخرى — علامات دالة على سخاء المعرفة،والقدرة على تحريك المشاهد وتلوينها فى حدود القضية المطروحة .

قد تعتبر « مليم الأكبر » علامة على تحول فى الموضوع والرؤية عند الكاتب ، حين نضعها بعد « ملك من شعاع » ، إذ جنحت الرؤية إلى الواقعية

بعد ما كانت تميل إلى الرومانسية ، وإن ظلت هذه الواقعية محتفظة فى البداية بشاعرية الحزن الرومانسى الأسيان ، وإلى معالجة الواقع مباشرة دون الاستناد إلى الإطارات التاريخية[1] . ولكننا إذا تجاوزنا مرحلة التحول الروائى عند الكاتب ، المبتدئة بـ « ملك من شعاع » إلى المرحلة المسرحية ، فإننا سنجد جذور « مليم الأكبر » واضحة فى آخر مسرحياته ، ونعنى بها « ويك عنتر » ، فهى تشتمل على عناصر قصصية واضحة ، بطريقة تكاد تشعرنا أن هذا الكاتب قد بدأ بداية مغلوطة ، فإنه يلجأ إلى الوصف والتحليل فى مواضع كثيرة ، ويستعمل عبارات لا يطيقها الحوار المسرحى الذى يتجه إلى التأثير المباشر والسريع بقصد الإيحاء بالموقف كاملا ، وتبرز مشكلة « للمصرى » الغريب فى أرضه بين أرستقراطية تركية ، وبقايا أرمنية ، ومن أجناس شتى تهضم حقه .

و «المصرية» وهوان الفلاح أطلا — إلى حد ما — فى « مليم الأكبر » ، لكن « مليم » سيكون ماثلا تماماً فى هذا الموقف الحوارى بين الأستاذ وحمادة — متصنع الأرستقراطية ، وهاشم — ممثل الشعب .

حمادة : ... هل هاجمتك جيوش الناموس ؟

الأستاذ : بل الفلاحين ياحمادة ، الفلاحين ، إن لهم رائحة تذكرك بقفص الأسود .

هاشم : من كان أسداً لا يهمه طيب الرائحة ! !

الأستاذ : أنت لا تعرف الفلاحين يا مرعى بك ، إن لهم سحناً ولغة تجعلك تشك فى آدميتهم ، إنهم ليسوا مصريين على أى حال .

هاشم : من غير شك .

---

(1) صبرى حافظ : المجلة ، يناير ١٩٦٦ .

الأستاذ : لست أدرى لِمَ لَمْ تبعدهم الحكومة عن هذه البلاد ، وتجعل من مصر دولة صناعية .

حمادة : لا لا لا ، الصناعة تؤدى إلى الشيوعية ، والشيوعية تجعل من المرأة وحشاً خشناً لا يصلح للغزل .

فمليم لم يكن طفرة ، ولا تحولا ، وإنما هو مزيد من الوضوح كان الكاتب فى طريقه إليه بالضرورة ، وتلك هي جذور المأساة ، أو بقية أوجه « الأزمة » التى سنلتقى بها فى هذه الرواية .

والحق أن « مليم » ليس ماثلا فى الرواية مثل خالد ، فالرواية تبدأ به وتنتهى ، المواقف الحادة ذات التأثير فى البناء والشخصيات يتخذها خالد ، أو يدفع لا تخاذها ، فلماذا سمى الكاتب روايته بهذا الاسم ؟ لا نظنه أخذ بطرافة التسمية ، وأغلب الظن أنه جعل من « مليم » رمزاً وإن كنا نرى فى هذا الرمز رأياً يخالف ما قيل فيه: « أهو الشاب الفقير الذى ضاق ذرعاً بحياة النصب والاحتيال ، فتقدم يطرق باب العمل الشريف ، وعمل نجاراً فوقع فى السجن ؛ لأن المجتمع لا يؤمن بالعمل الشريف ؟ أم هو الفتى النشيط الدؤوب الفائض الحيوية الذى دخل قلعة « الرفاق الأنذال » فأحالها خلية تنبض بالحركة ، وهذب حواشيها وجملها ، ثم ما لبث أن قفز إلى منصب الصدارة فيها ، فأصبح المتصرف فى أمرها المنظم لكل شئونها ؟ أهو الأمير الجميل ذو الثياب الشعبية الذى تأمله خالد وهو يصلح النافذة فى قصر خورشيد باشا فراعه جماله وأعجبته كبرياؤه ؟ أم هو الفتى الجميل المخنث بعض الشىء الذى عمل قواداً مع إيقاف التنفيذ ؟ . . أم هو أخيراً ضمير خالد المتجسد ، كما يقول المؤلف نفسه قرب نهاية الرواية ؟ . . أتراه يعنى أن مليم هو الجزء الطيب الصالح من خالد ؟ ... أم ترى المؤلف يقصد

بالضمير المعنى الذى نجده فى رواية أوسكار وايلد المعروفة : « صورة دوريان جراى » ؟[1] ، وينتهى التفصيل إلى إجمال محدد: « يبدو لى أن مليم شبيه خالد ، ومثل أعلى له ، وجانب منه مضاد فى آن واحد[2] » .

وأغلب الظن أن دور مليم فى الرواية لن يتضح لنا إلا بعد معرفة — بدرجة ما — بخالد ، فهو صديق مليم ورفيقه ، وأول من تجاوب معه وآخر من التقى به .

« خالد » — ابن أحمد خورشيد باشا صاحب المنصب الخطير بوزارة الداخلية والقاضى السابق — يعود من انجلترا بعد سنوات قضاها دارساً ، وكان غافل النفس عن العالم الواسع من حوله ، إلى أن قام فى إحدى عطلات الدراسة برحلة فى بعض الدول الأوربية « فلما عاد إلى جامعته بدأ عقله يدور حول ما استوعبه من تجارب وإحساسات ، ولقد صاحب هذا الجهد الفكرى أزمات نفسية قاطبة... فى تلك الأثناء بدأ تفكير خالد ينتقل من الخاص إلى العام .

لم يعد عالمه أفراداً متبيزين ولكن طبقات فى مجتمع . أصبح ينظر إلى الغنى والفقر — لا كنزوات دهر غاشم ... وإنما هى النتيجة الحتمية لتفاعل الأوضاع الاقتصادية والنظم السياسية[3] » . خالد إذا صائر إلى الاشتراكية ، لكن هذه الصيرورة — المتناقضة بالضرورة مع ما ورثه من أخلاقيات ومثل فى قصر والده الباشا — لا تتم فى سلام ، فقد مر بمراحل من الشك والحزن والحيرة ، حين فقد الثقة بمثله الأولى ، ولم يستطع أن يحل محلها مثلا أخرى تضارعها فى

---

(١) دراسات فى الرواية المصرية : ٢٣٢ — ٢٣٤ .

(٢) السابق : ص ٢٣٥ .

(٣) مليم الأكبر : ص ٢٣٨ ، ٢٣٩ .

قوتها وأبديتها . ولقد ظل غريقاً فى شكه ، مستغرقاً فى أحزانه إلى آخر الرواية ، تحت دوافع شتى سنعرض لها ، لكن النتيجة القاطعة التى أكدها خالد هى أنه ليس ثورياً أصيلا ، وأنه بطبيعة نشأته لا يستطيع أن يقوم بأكثر من دور الشاك ، القلق ، الباحث ... لكنه لا يستطيع أن يمضى فى الشوط إلى غايته أمام عوامل الإغراء المحيطة به ، والتى تجد لها صـدى موروثاً فى دمائه . مليم هنا يقوم بدور «المعادل» – اجتماعياً – لخالد ، ربيب القصور الذى تلقى العلم فى أرقى جامعات العالم ، إنه – فى الجانب الآخر من الصورة – أداة تسول مقنع ، وغطاء لتجارة محرمة يزاولها أبوه ، وحين يتمرد على ظروفه الشاذة ويبحث عن عمل شريف ، يسد المجتمع المستريب دائماً فى هذه الطبقة المحطمة منافذ الطريق عليه ، فيخضع مكرهاً – وبكثير من السهولة – ويضع نفسه فى الإطار الذى يقبله فيه المجتمع ، فيصير محتالا أو قواداً أو خادماً ، وهو فى هـذه المراحل كلها يؤكد من جديد – وعلى نحو مخالف لأسلوب خالد – أنه لا يستطيع ، بظروف تكوينه الذاتى ، وضغوط المجتمع المحيط به ، أن يكون ثورياً أصيلا ؛ فقد انتهى إلى التخلل والاستسلام ، فأثرى من المتاجرة مع جيوش الاحتلال ، وتزوج «هانيا» ؛ تلك الرسامة المغامرة ذات الأصل الأوربى .

ماذا يريد الكاتب من وضع « مليم » إزاء « خالد » ؟

أراد أن يقـول إن قضية « العدالة الاجتماعية » التى أدركها خالد ممثلا للجانب الواعى من طبقته – والتى مثل مليم جانبها العملى بسعيه عملياً لحيـاة شريفة ، وعجزه نظرياً عن إدراك متطلباتها حين انحرف عنها وأباح لنفسه خداع الأغنياء – هذه القضية ، فى الفترة التى كتب فيها المؤلف روايته ، لم تكن فى درجة من الوضوح للمجتمع تكفى لجعلها مطلباً عاماً ... يمس الشعب كله ، ويهب

للمطالبة به ؛ قضية ما تزال خاضعة للاجتهاد الشخصى، ويستجاب لها تحت ظروف خاصة ، كرحلة إلى أوربا ، أو حزازة نتيجة ظلم وقع على الشخص ذاته ، ولهذا يتنازل عنها تحت ظروف خاصة أيضا كالتهديد بالسجن ، أو فرصة متاحة للإثراء . . . وفى الرواية أكثر من إشارة فى الحوار وفى مصائر الشخصيات ، وقد عرفنا الظروف التى ساقت خالداً إلى موقفه ، ولم يبلغ فيه درجة الإيمان ، وزين لنفسه الإحساس بالعجز تبريراً للاستسلام ، بل الانتكاس . ولم يكن مصير مليم – فى ارتباطه بهذا الاتجاه المتمرد ،وانصرافه السهل عنه إلا صورة أخرى من صور التخلف الاجتماعى ، الذى يجعل الأفراد تائهين ، يعيشون فى بيئة من الصعب أن تتقبل أفكارهم . هذا أحد سكان القلعة يعلن صراحة أننا ما نزال فى مرحلة الكلام ، يقول نصيف : « واجبنا هو أن نتكلم فحسب » ويكمل الصحفى سعد الدين فكرته : « إن الأساس الأول لأى إصلاح هو تكوين وعى اجتماعى » ويقول عطا الله : « إننا كمن يقيم معرضا للصور الزيتية فى وسط صحراء قاحلة ثم يدعو البدو لزيارته » ثم كان هذا الموقف المحزن الذى وقفه خالد فى المقهى آخر الليل ، حين اعتلى كرسيا وأخذ يحرض الناس على المطالبة بالعدالة فسخروا منه ، وانصرفوا عنه وأسلموه . الكاتب إذا يبرز — وبقوة — تناقضات البيئة إبان الحرب الثانية ، تلك التناقضات التى ازدادت حدة بانتهاء الحرب ذاتها ، وظهور طبقة مثرية متفرعة عن طبقة «مليم» وقد مثلها مليم نفسه ، فكان علامة على إخفاق حركة الإصلاح ، لتوقفه على جهود فردية ، واستناده إلى ظروف شخصية .

ويأتى المصير الذى انتهى إليه كل أفراد الرواية علامة على مراد الكاتب: نصيف صاحب القامة وكاهنها تتضارب الأخبار حول نهايته ؛ قيل إنه انتحر ،

وقيل إنه مات في غارة جوية ، وقيل إنه تزوج من أرمل ثرية . لكنه — على أى حال — قد تاهت معالم حركته ، حين لم تجد القلعة ـ متمثلة فى خالد ـ من يساندها من الشعب ، متمثلا فى المقهى . وقد ظل سعد الدين صحفيا كما هو ، وكذلك ظل الأستاذ شتا مجرد كاتب عند سمسار يهودى ، لكن عطا الله — وله مغزاه الخاص — الذى قدم إلى القلعة ليكون جاسوسا للداخلية ، مالبث أن طرد من خدمة البوليس السياسى — بإشارة من خالد — فأسس حركة سرية ، وأخذ يتجول بين طلبة الجامعة ، وفكر فى إصدار مجله أسبوعية تعبر عن أفكاره. إن حركة المطالبة بعدل اجتماعى تنتقل على يد عطا الله من الاجتهادات الفردية إلى البحث عن سند جماعى يتمثل فى الجامعة ، كما أنها تنتقل من العشوائية والفوضى التى كانت القلعة نموذجا لهما إلى التنظيم العلمى (الجامعة) وتنتقل أخيراً من أيدى أصحاب النزوات الفردية من الطبقة الأرستقراطية إلى الطبقة المتوسطة التى ستكون بحق سنداً — فى مرحلة — لتلك القضية . ومصير (هانيا) يمنحنا هذه الرؤية أيضا ؛ فليم — الكادح الأكبر — تزوج بعد ثراء من سفيرة أوربا فى مصر ، ولقد كانت — قبل ثرائه — مذبذبة المشاعر بينه وبين خالد ، يشدها إلى الأخير تلك الهالة التى تحيط بأبناء طبقته ، ولقد تعاونت سلطة الاحتلال مع الأرستقراطية التركية ، ولكنها — فى تلك المرحلة — شجعت ظهور طبقة أثرياء الحرب ، وأتاحت لهم مكانا فى المجتمع ، وكان مصير هانيا فى زواجها السعيد ، لإنجابها ، رمزاً لهذا الارتباط .

لن نبحث عن خالد فى «مليم» ، وإنما سنبحث عنهما معا كنماذج اجتماعية تمثل مرحلتها بكثير من الصدق ، وهى مرحلة عاشها الكاتب بكل تناقضاتها ، فاحتشدت على قلمه كل تلك التناقضات ، ولا يعنى هذا أننا نرفض القول بأن

الـكاتب قد عمد إلى خلق لون من الانسجام والتوازن بين شخصية خالد وشخصية مليم ، يتمثل أحياناً فى التضاد وأحياناً فى التوافق .

وخالد — على الرغم من لونه الصارخ — ليس فيه جفاف أصحاب الدعوات النظرية ، هو أقرب ما يكون إلى شخصية الباحث عن الحقيقة ، لا الباحث عن حقيقة بعينها ، وإن كانت إحدى الحقائق بالذات هى التى أثارت قلقه، وجملته يتخذ من أبيه غرضاً باعتباره ممثلا للطبقة الموصومة بالظلم والاستغلال ، بل والانحلال الأخلاقى ، لـكنه لم يتحول إلى إطار جامد ، وإنما مال إلى التجريب فى كل اتجاه ، لم يمانع فى لحظة من لحظات بدواته العنيفة أن يسكن خيمة بين الأعراب ، وأن يطلق لحيته ، وأن يربى عنزاً ليعيش على لبنها ، هذا الأرستقراطى المتعلم فى أرقى جامعات العالم ، أما وقد صار على هذه الصورة فإنه لم يوجد إلى فى خيال المؤلف ، لـكن (التخبّط) بمعناه العام كان من علامات المرحلة ، وكان نتيجة طبيعية لتناقضات البيئة فى سنوات تحولها الاجتماعى الخطير ، مما أوقع طلائعنا فى الفـكر الاجتماعى فى تناقض وتمزق بين الفـكر والخيال ، بين الممـكن والمثال ، بين الغاية والوسيلة . وهـــذا هو التفسير الممـكن لتناقضات خالد التى لا حصر لها .

٣ ــ الغربة وأزمة الحضارة

وتضعنا « مليم الأكبر » وجهاً لوجـه أمام قضية هامة لا تقل خطورة عن أوضاع الطبقات فى مصر ، بل لعل نغمتها تعلو أحياناً فوق أية نبرة أخرى ، تلك قضية القبول أو الرفض للحضارة الغربية ، وهى ظاهرة فى عـديد من الأعمال الروائية المصرية ، واتخذت صورة إلحاح على خواطر الروائيين المصريين باعتبارها

تمثل موقفهم من قضايا كثيرة ، كالوطنية ، والتقدم ، والمذاهب السياسية والاقتصادية الوافدة ... الخ .

وهذه القضية ، منفصلة عن أية وشائج ، تنبع من رؤية واقعية تحليلية لا يمكن الغض منها ؛ لأن الاعتراف بالنقل الحضارى أو التأثر دعوة إلى التحليل ، وموقف الرضا أو السخط ، وتتبع الظاهرة فى تأثيرها النافع أو الضار ، وتلمس مظاهرها فى التطور الاجتماعى ، دفعة نحو الواقعية كأسلوب وشكل فنى . ولا بد أن نتوقف عند قصة اتخذت من التناقض الحضارى بين مصر والغرب فكرة أساسية لها — تلك هى « قنديل أم هاشم » ليحيى حقى .

ولكن محاولة يحيى حقى فى « القنديل » مسبوقة بمحاولة أخرى فى « دماء وطين » التى تجتمع مع « القنديل » فى معنى عام هو : « الغربة » أو غربة الروح ، وكيف تتحول إلى أداة تدمير ، حين تقتلع الأجساد والأرواح من تربتها الطبيعية . وقد يبدو من الصعب اعتبار يحيى حقى روائياً فى حدود مرحلتنا الزمنية ، حيث لا تصل قصتاه : « دماء وطين » و « قنديل أم هاشم » من حيث الحجم إلى صورة الرواية المتعارف عليها ، ولكن الأكثر صعوبة أن نغفل ذكر هذا الكاتب فى بحث عن الواقعية فى الرواية العربية ، ومصدر صعوبة التغافل أن روايته الأولى : « صح النوم » صدرت فى أعقاب النهاية التى اخترناها لهذا البحث ، ولكن جهده الفنى والنقدى المؤثر يمتد قبلها لسنوات طويلة ، وأيضاً فإن كل عمل من هذين العملين ، وإن كان من حيث الحجم هو أقرب إلى القصة القصيرة ، فإنه من حيث الشكل والمضمون معا أقرب إلى الرواية ، فى امتداد الحوادث ، وتعدد الشخصيات ، وطبيعة المشكلة المطروحة ذاتها .

والغربة — التى نجعلها مـــدار القصتين — فى «دماء وطين» غربة محلية ، بالجسد غالباً وبالروح أحياناً ، ولـكنهافى«القنديل»غربةروحيةوحضاريةأولا ؛ ثم جسدية بعد ذلك . وتنتهي غربة «البوسطجي » بتحطمه وانهياره ، وتنتهى غربة إسماعيل بعودته إلى أصوله والحلول فيها ، مع إفادته من إشعاعات رحلته فى بلاد الغربة ، بعد إخضاعها للنقد والتميز بين ما يوائم فيقبل ، وما يضاد ويهدم فيرفض . البطلان كلاهما : عباس أوالبوسطجى — وإسماعيل ،تنازعهالأصيل والمـكتسب ، وكان عليه أن يختار ، وفى موقف الاختيار الصعب تتحرك كل عقده الـكامنة ، وموروثاته التى أصلتها فيه الأجيال .

وقد عزل الـكاتب كلا من عباس وإسماعيل عن ماضيه بنسب متفاوته ، فعباس يعمل فى الصعيد ، بعد حياة قاهرية محدودة ، وإسماعيل ذو الأصل الريفى يذهب لأوربا ، ومع الموروث من الطباع وآثار البيئة ، تبدأ البيئة الجديدة فى محاولة تطويعه وتغييره ، ومن ثم يبدأ الصراع .

وهـكذا يبدأ عباس وإسماعيل ، كل فى مجاله الخاص ، حياة جديدةمنفصلة تماماً عن حياته التى ألف ، وبعيدة عنها إلى درجة اليأس من محاولةالعودة . فماذا كان المصير ؟

يركز يحيى حقى على آثار البيئة الطبيعية والاجتماعية فى الصعيد ، ويجعل هذه البيئة بطلا من أبطال القصة ، بل هى المحرك الأساسى لخطأ عباس وخطيئة جميلة ، حتى ليبدو أثر البيئة حتميا جبريا لافـكاك لعباس منه ، ولا نجاة لجميلة من مزالقه ، ولا يخفف من هذا الأثر الحتمى أن يلقى التبعة على أيام عباس فى القاهرة ، وكيف انزعج لانتزاعه منها ، فعميت عينـاه عن ثروة الصعيد فى سمائه وحقله ، وسمرت على أكوام الحطب (ص ٣١) ، والـكاتب نفسه يرى أن هـــذا هو

المسكن الوحيد ، فيذكر عن الموظفين أن «الصعيد هو المسئول عن تلفهم ،فهم طيبو القلوب ، ولكنهم من ضيق التربية بحيث لا يستطيعون السمو عن المحيط النافر لهم، أو إخضاع ظروفه لمنفعتهم ،واستخلاص ما فيه من خير، والإعراض عن شره، فهم لا ينتقمون من جو الصعيد المقبض وحدته القاتلة إلا فى أنفسهم[1]» وفضلا عن أكوام الحطب والطين التى ينقبض لها صدر ابن المدينة الذى ألف الضجيج والأضواء ، فهناك ليل الريف بصمته وظلمته ، فما على عباس إلا أن يدير وجهه للنافذة، فيقابله « ليل فى ظلمة العمى ، تلفع به السكون مرغما ، هبط على الفضاء حملا ثقيلا، أحاط بالأرض كالقيد، غطى الحقول كالكفن ولف القرى كالضماد ،وانحدر — ولا حد لاتساعه — إلى الشقوق فاحتواها، ثم تلفت يبحث عن مداخل النفوس التى يعلم أنها تستقبله وتتشربه،فاحتلها يتمطى فيها،هو الآن فى كل زورة لكوم النحال يتسلل كاللص إلى قلب عباس[2] » فالطبيعة صاحبة التأثير الأول والأقوى، إذ عجزت أن تحتضن غربته وتحنو عليه ، عجزت عن تعزيته بهائها ، ولم ير إلا الطين والحطب والظلام ، ثم تأتى البيئة الاجتماعية — وقد أخذت من الطبيعة جفوتها وجفاءها — فتجهز على الضحية المخدرة، « من ساعة ما حطيت رجلى فى البلد ماطقتهاش ، حسيت إنى محبوس ، فين مصر وشوارعها وناسها ، وفين الليل مليان نور ،ونسوان رايحة وجاية،وحركة ، لكن هنا. أهو الشباك قدامك ، بص . تلاقى إيه ؟ شوية طين مكوم وناس وسخين ومقملين ، وتو مايدن المغرب كل واحد يتلم فى بيته ، والعتمة ؟ ياباى من العتمة ياباى ،طول الليل حمير تنهق وكلاب تعوى ، أول امبارح جاموسة الجيران ماتت ، قبل ما يلحقوها بالسكين فضلوا يصوتوا عليها وهات يا لطم ، جنازة حق بحقيق ،

(١) دماء وطين: ص ٣٧ ، ٣٨ .
(٢) القصة: ص ٤٦ ، ٤٧ .

ما نمنش للفجر[1]». حتى العمدة دأب على مشاكسته والإساءة إليه عند السلطة الإدارية ، متهماً إياه بالحق وبالباطل ، ولقد حاول عباس أن يستقطب لنفسه مجتمعاً خاصاً من ناظر المحطة والصراف ومن إليهما من موظفي القرية ، ولكن البيئة كانت الحائل أيضاً ، حيث تطول المسافات ويصعب اللقاء .. لقد أنهك ، واستسلم للوحدة ، وكانت تلك أولى خطواته على طريق الانحراف ، أخلاقياً حيث صار مدمناً للشراب ، ووظيفياً إذ جعل العبث برسائل الآخرين والتعرف على أسرارهم تسلية له .

والمؤلف لم يجعل البيئة الاجتماعية أقل تأثيراً في نفس عباس من الطبيعة . إن الرابطة الاجتماعية تعلو على كافة الروابط الأخرى حتى رابطة الدين (ص ٥٠، ٥١) ومن ثم فإن هذا الغريب ذا البدلة الصفراء ، لا يستحق غير الإزدراء والتباعد عنه . أما « جميلة » فهي ضحية — بوجه آخر — لهذه البيئة المتزمتة المغلقة ، ويمكن أن يقال: لو أن العلاقات الأسرية مكشوفة لما زلت جميلة بمثل هذه السهولة التي استدرجت إليها ، ولو كانت البيئة متسامحة لأمكن لمعالم الخطيئة أن تختفي تحت ستار الزواج، الذي سيسحب مشروعيته على العلاقة السابقة .

وتختلف المشكلة في « قنديل أم هاشم » اختلافاً كبيراً في هدفها الأخير . هي تعبير عن أزمة جيل من المثقفين نهل من علم الغرب ، وعايش حضارته فاستأثر بإعجابه ، وبدلا من أن يشفق على تخلف وطنه ، وجد الراحة في التمرد عليه — لا التمرد من أجله — وازدرائه والفرار منه . ولما كانت القضية هي الأساس فقد اختلفت مواطن تركيز الضوء ؛ في القصة الأولى نجد الصدارة لدراسة طبع من الطباع ، في مرحلة تغير وتحلل تحت عوامل شتى ، أما في « القنديل » فمن

(١) القصة: ص ٢٩ ، ٣٠ .

باب أولى هى « برهنة » على قضية، ولهذا تختزل الوقائع المادية إلى الحدالأدنى، وهذا الاختزال يعطى .. ميزتين على الأقل : أما الأولى: فهى التركيز الشديد وسرعة الحركة ، أما الثانية : فهى ازدياد وضوح الحركة الروحية فى الحكاية ، لأنه لا عائق أمام هذه الحركة من وصف مادى أو أحداث تمنعها من أن تبين للناس .. أما أثر التركيز فى وضوح الحركة الروحية،فإن خير أمثلته فى القنديل أربع صفحات من القطع الصغير .. وصف فيها المؤلف الأثر الروحى المدمر الذى تركته مارى فى نفس بطله ، لقد أعطانا فى هذه الصفحات الأربع تقريراً روحياً كاملا عما حدث لإسماعيل ، ومع هذا فإن ما جاء خلال هذا التقرير من ذكر لوقائع مادية ملموسة لم يتعد إشارةعابرة لرحلة لاسكتلندا مشياًوعلىدراجة، اصطاد فيها الرفيقان السمك ، وذاقا فيها ألواناً من متع الحب ' هنا يكاد المؤلف يستبعد تماماً الواقع المادى ، فى سبيل تسليط الأضواء على الأحداث الروحية للبطل [1] .

فى حركة خاطفة يذهب إسماعيل إلى أوربا ويغيب سبع سنوات ثم يعود، كل ذلك فى سطر واحد : « وسافرت الباخرة ومرت سبع سنوات ، وعادت الباخرة » ولكنها عادت بشخص جديد ، عضوياً ونفسياً ، لقد ذهب الكرش واختفت ملامح البلادة الريفية التى تختلط بالسذاجة ، وأصبح الآن أنيقاً سمهرى القامة،مرفوع الرأس متألق الوجه، يهبط سلم الباخرة قفزاً (ص ٢٥ ، ٢٦) وهو -نفسياً-يكن أشواقاً عميقة لمصر ولأسرته، ويطوى نفسه على أحلام طموح يحاول أن يخلق فيها بيئته من جديد .. ماسر هذا التغير ؟ إن الإجابة على هذا السؤال مهمة،أهمية سؤال آخر سيطرح نفسه بتجدد عوامل التذبذب، هو : مامصير هذا التغير ؟ وفيما يخص الجانب الأول ، لا نرى من حركته فى سبع سنوات غير

(١) الدكتور على الراعى : دراسات فى الرواية المصرية ص ١٨٠-١٨٢ .

إعجاب أستاذه بعبقرية أصابعه ، وغير علاقته بزميلته «ماری » ، وإذا كان فی علاقته الفاترة أو النافرة بابنة عمه «فاطمة النبوية» ما يكفی ليرمز لمدى احتضانه لمشكلات وطنه ، فإن « ماری » هی الرمز المقابل ، هی أوربا مختصرة فی امرأة ، استجمعت كل خصالها ، وعلاقتها بإسماعيل ، وعلاقته بها فيها الكفاية للكشف عن موقفه من الحضارة الأوربية وتأثيرها عليه فی المستقبل . يجمل الكاتب تأثير «ماری» علی إسماعيل فی قوله إنها فضت براءته العذراء ، أخرجته من الوخم والخمول إلى النشاط والوثوق ، فتحت له آفاقاً يجهلها من الجمال : فی الفن ، فی الموسيقى ، فی الطبيعة ، بل فی الروح الإنسانية أيضاً (ص ٢٩) ولكن هذا التعميم لا يلبث أن يتوقف عند تأثيرات بعينها ، ربما كانت هی فقط التی ترسبت فی نفس إسماعيل ، وصنعت تمرده ، لما فيها من تضاد مع مألوف حياته السابقة ، وقد لقنته مبادئها غير عابثة باقتناعه أو معارضته ، فأفهمته أن الحياة ليست برنامجاً ثابتاً ، بل محاولة متجددة ، وألهته أمام نفسه ، ووقفت حائلا بينه وبين معتقداته التی يساند ويفسر بها سلوكه ، إذ هی فی رأيها مجرد مشجب فی نفسه ، كما حالت بينه وبين الاستغراق فی معاونته الضعفاء من مرضاه ، وقالت وهی توقظه مما صورته كنزلق : « أنت لست المسيح بن مريم ... هؤلاء غرقی يبحثون عن يد تمتد إليهم ، فإذا وجدوها أغرقوها معهم ، إن هذه العواطف الشرقية مرذولة مكروهة ، لأنها غير عملية وغير منتجة ، وإذا جردت من النفع لم يبق إلا اتصافها بالضعف والهوان [1] » وهكذا انقلب إسماعيل رأساً على عقب ، وصارت روحه خراباً « لم يبق فيها حجر على حجر » وانقلبت مفاهيمه كلية ، فالدين خرافة لتخدير الشعوب ، والنفس البشرية قيمتها فی تحديها للمجموع لا فی اندماجها .

وانهار إسماعيل تحت ثقل التغيير المفاجیء ، ولكنه مالبث أن تماسك ، وعاد

(١) قنديل أم هاشم : ص ٣١ .

إلى صورة وطنه كأرض وجموع،فدرت أضلاعه حناناً للضحية ، ولكنه متبرم بالجناة من بنى وطنه ، وإن كان يقر لنفسه أن الذنب ليس ذنبهم ، هم بدورهم ضحية الجهل والفقر والمرض والظلم الطويل . وكان هذا الموقف المتفتح ، الذى رفض قبول الحضارة الأوربية ككل ، وقبل منها روحها العاملة وحزمها فى مواجهة الحياة ، هو شعار عودته السريعة والمباغتة إلى بيته القديم فى حى السيدة زينب . ولكنه حين فوجىء بمظاهر التخلف ، وصدم فى أول لقاء ، عاد من جديد يتأرجح بين المكتسب والأصيل ، بمعنى أشمل من ريفيته القديمة وقشرته الحضرية . البندول يتحرك الآن بين قطبين شديدى التباعد ؛ بين روحانية الشرق ومادية الغرب .

وهكذا بدأ الصراع على مستوى جديد . ولكن صراعه مع البيئة ، لابد أن ينتهى إلى الرفض أو الاحتواء أو القبول الجزئى ، وقد حاول إسماعيل أن يرفض ، بدأ برفض الرمز وهو على أعتاب البيت وقبل الصدام : «هل هذه هى الفتاة التى سيتزوجها ؟ علم منذ اللحظة أنه سيخون وعده وينكث عهده «وهذا الرفض الجزئى مقدمة للرفض الكبير ، وكلاهما نابع من إحساسه بذاته ، أو من وضعه الذات فى مواجهة — وليس مع — المجموع ، ولهذه الغاية كان يصرخ وهو يهوى على القنديل بالعصا : « أنا . . أنا . . أنا » دون أن يضيف شيئاً ، لم يبق فى إحساسه غير ذاته ، ضاقت دنياه فلم تتسع لغيره ، أو تضخم فى عين نفسه حتى سد المسالك على الآخرين ، ولم يجد ما يقوله غير هذا الصراخ الأعجم، يعلى فيه من شأن نفسه ، ومن هنا راح يفكر فى الانسحاب من هذا البلد الذى لايخلع جلده كلية ويتبع الثائر الجديد دون تفكير ، « ما فائده الجهاد فى بلد كمصر ، ومع شعب كالمصريين ، عاشوا فى الذل قرونا طويلة فتذوقوه واستعذبوه ؟ »

ووجد الحل فى العودة إلى حيث أتى ، هناك فى انجلترا يجد القوة ، والنظام ، والصداقة . ولـكنه ، وبعد أيام من الصمت ، استبان له عجزه وارتباكه وجبنه عن المواجهة التى كان يظن نفسه قادراً عليها ، فاستدار خنجره إلى صدره، وأصبح ثائراً فى اتجاهين ، وكان ذلك أول لقاء أو محاولة التحام بينه وبين الجماعة . إنه ثائر ضد نفسه كما هو ثائر عليهم ، وا كتشف فجاجة أسلوبه وهو يرود طريق المعرفة الجديدة ، « أنا لا أعرف أم هاشم ولا أم عفريت » ولذلك اعتقل لسانه وراح يعمل ، وترك للعلم أن يقوم عنه بالـكلام والإقناع ، واستسلمت فاطمة النبوية للعلاج ، لا تحفل بعلمه الذى لاتؤمن به بقدر مايهمها أن تـكون موضع عنايته هو ورفقه ، فذهبت البقية الباقيةمن بصرها ، وسقط مهزوما للمرةالثانية .

ولـكن يبدو أنه ا كتسب شيئاً من المناعة بعد الهزيمة الأولى ، فلم يعد يفكر فى الهرب كلية من الميدان ، والعودة إلى حيث أتى ، يـكفيه أن يختفى من البيت ، ويـكفية من أوربا الآن « بنسيون » تديره أوربا بقيمها الخاصة ممثلة فى تلك السيدة اليونانية ، لذلك هي بدينة، مستغلة ، بخيلة ، تسارع بقبول الهدايا وتخزه بقوارص كلامها إذا ما سهر فى غرفته حرصاً على الـكهرباء!! ويعجب إسماعيل!! «لاشك أن الإفرنج فى مصر من طينة أخرى غيرالتى رآها فى أوربا». ويفرمن البنسيون إلى الشارع يتسلى بالاسترسال فيه على غير هدى ،ولـكنه مشدود أبدا إلى أفقه القديم ، يبدو أنه ضاق بالغربة أخيراً ، واهتز الوتر القديم بدافعين : أولهما:صمت الضحية فاطمة النبوية، لم تثر ، ولم تشك أو تلم «أسلمت إليه نفسها عن رضى فأوردها التلف ، فما قالت لذابحها تريث ، مسا كين ، كل من خدمهم منّ عليهم واستعجلهم الجزاء أضعافا مضاعفة ، لم يخدمهم أحد حبا فيهم ، ومع ذلك جروا وراء كل من توهموا فيه الإخلاص وتشبثوا بأذياله ، ورفضوا

أن يروا ضعفه أو خيانته» . هذا إيحاء فاطمة الضحية، واضح فيه استسلامها الهادئ النابع عن إيمان به ومحبة، هو الذي فتح الطريق ، وعادت كلمات عن الله والحب تظهر من جديد مشوبة بالعطف على المساكين الباذلين دائماً بغير جزاء . لقد ذكرته بنقطة ضعفه الخطيرة ، إن نية الإصلاح عنده كانت عارية من الحب البصير .

وقد شاركت مدام افتاليا بالدافع الثانى الذى أعاد إليه صوابه العاطفى، تلك هى أوربا ، بدينة لا عن صحة وإنما عن تخمة واستغلال ، والجوع فى ميدان السيدة من تخمة مدام افتاليا، لقد ظهر الوجه الآخر للقضية ، ولذلك لا يلبث أن يحدث نفسه متسائلا : « هل فى أوربا كلها ميدان كالسيدة زينب ؟ هناك أبنية ضخمة جميلة، وفن راق ، وأناس وحيدون فرادى ، وقتال بالأظافر والأنيـاب ، وطعن من الخلف ، واستغلال بكل الوسائل ، مكان الشفقة والمحبة عندهم بعد العمل وانتهاء النهار ، يروحون بها عن أنفسهم كما يروحون عنها بالسينما والتياترو [1] » . لقد انزعج إسماعيل من بوادر العودة ، وحسب أنه يتنكر لعلمه وعقله حين يتحفظ فى قبول أوربا كحضارة ، ولكنه كان بدأ ولا بد أن ينتهى إلى الالتحام من جديد ، وقد هداه الحب إلى معان خافية ، وأعانته أيام الخير الأثيرة عند الناس فى رمضان ، « وعندئذ بدأت تنطق له الوجوه من جديد بمعان لم يكن يراها من قبل ، هنا وصول فيه طمأنينة وسكينة والسلاح مغمد ، وهناك نشاط فى قلق وحيرة ، وجلاد لا يزال على أشده والسلاح مسنون ، ولم المقارنة ؟ إن المحب لا يقيس ولا يقارن [2] » . هكذا انتهى إلى المصالحة — لا المزاوجة التى

(١) قنديل أم هاشم ص ٥١ .
(٢) القصة : ص ٥٣ .

تشعر بالانفصال — بتعبير له مغزاه : « لاعلم بلا إيمان »!! فأخذ زيت القنديل، وعاد يعالج بالعلم ، لا بالزيت ، يكفيه من الزيت رمزه ومغزاه ، هذا الإيمان ، ولكنه العلم صانع الأثر الظاهر ، لقد عاد إلى علمه وطبه يسنده الإيمان (ص٥٦) فكان ذلك باب النجاح . واكتملت الدورة بأن تخلى عن أحلامه القديمة فى (عيادة) بأرقى أحياء القاهرة ، فالتربع على القمة لا يليق بالمؤمنين . هناك فى حى شعبى بسيط افتتح (عيادته) وجعل أجره من الزهادة بحيث يقبل عليه أشد الناس احتياجاً إليه . وهذه الصـورة الخارجية يقابلها زواجه من فاطمة وقد صنعها برعايته ، وأنجب منها البنين والبنات . لم تثمر ثورته إلا حين اجتمع العلم مع الإيمان ، فالإيمان محبة ، والثورة بغير محبة تتحول إلى أداة تحطيم لاغير .

وقد أثار بعض النقاد مآخذ كثيرة وجهها إلى «قنديل أم هاشم» هى فى مجموعها ترجع إلى التكنيك . وفيما يخص المضمون يقول : «لا نستطيع أن نفهم السبب فى نجاح إسماعيل فى علاج فاطمة بعد أن ارتد إلى الغيبيات ، وخاصة أنها كانت قد فقدت بصرها تماما ، ونحن قد نفهم أن زيت القنديل قد أفسد عينى فاطمة أو زادها فساداً ، ولكنا لا نستطيع أن نفهم كيف أن نفس زيت القنديل كان السبب فى شفائها بعد ذلك . ونحن قد نفهم أيضا السبب فى إيمان إسماعيل بالعلم وثورته على الأوهام والخرافات ، ولكنا لا نستطيع أن نفهم السبب فى ارتداده إلى الغيبيات وكفره بالعلم[1] » وهذه المآخذ تنقصها الدقة إذ تعبر عن فهم خاص لم يلتزم بدلالات القصة ومراميها وتعبيراتها التى لا تنقصها الدقة، فليس صحيحا أن إسماعيل حين ارتد إلى الغيبيات كفر بالعلم وكأنهما نقيضان لا يجتمعان ، وعبارة المؤلف: « لا علم بلا إيمان » لها مغزاها الموحى بالاجتماع لا بالتضاد ، وهذ المشهد

(١) الدكتور رشاد رشدى : مقالات فى النقد الأدبى : ص ١٨ ، ١٩ .

يحسم الأمر بصورة قاطعة : «ودخل الدار ونادى فاطمة : تعالى يافاطمة . لاتيأسى من الشفاء . لقد جئتك ببركة أم هاشم ، ستجلى عنك الداء وتزيح الأذى وترد إليك بصرك فإذا هو حديد . وشد ضفيرتها واستمر يقول : وفوق ذلك سأعلمك كيف تأكلين وتشربين ، وكيف تجلسين وتلبسين ، سأجعلك من بنى آدم . وعاد من جديد إلى علمه وطبه يسنده الإيمان[2] » . فالرجوع للعلم والطب ـ لا الزيت ـ ولكنه هذه المرة يسانده الإيمان ، وحين يتحول « الزيت » إلى رمز للإيمان، يصير العجب من تغلبه على الداء بعد أن كان سببا فيه غير وارد ، لأن الزيت فى البداية مقرون بالخرافة ، لكنه فى يد الطبيب مقرون بالعلم والطب . وحين يكتمل الإيمان بالشفاء ينجح الدواء ، وقد آمنت فاطمة إسماعيل بعد أن خاطبها بلغتها فاستجابت له ، وكان الشفاء ، وهو ما لم يتحقق حين راح يسفه كل ما يخالفه من معتقدات .

٤ ـ نظرة تاريخية على موقف الرواية من الحضارة الاوربية

إن رحلة «إسماعيل» ثم «خالد» إلى أوربا ، وما تركت فى نفسيهما من آثار ، وما ترتب عليها من صدام بينهما وبين بيئتهما ، لا بد أن تلفتنا إلى ظاهرة وضع بيئة فى مقابل بيئة ، ومحاولة المفاضلة بينهما . ولقد كانت أوربا توصف عادة بأنها مهد المادية ، وأن الشرق مبعث الحكمة ومهد الحضارة الروحية والأديان .

إن رفاعه الطهطاوى يعتبر صاحب أقدم رحلة إلى أوربا فى مجال التعبير الفنى ، وذلك فى كتابه « تخليص الإبريز» (١٨٣٤) وقدم فيه إلى القارىء المصرى ملاحظاته وتحليلاته نتيجة المشاهدة والدرس فى فرنسا ، ولكن الطهطاى لم يكن

---

(٢) قنديل أم هاشم ص ٥٦ .

يكتب رواية ، وظل هو الكاتب والبطل ، وأدار الحوار بين الحضارتين من موقف العرض والمناقشة غالباً ، وهى مناقشة فكرية مجردة .

وأول شخصية فنية تذهب إلى أوربا يمثلها «علم الدين» - رواية على مبارك - الذى ذهب سنة ١٨٨٣ يتبعه ولده برهان الدين، صحبة السائح الانجليزى، ولكن إلى فرنسا ، يحدوه هدفه الأول ، أو هدف المؤلف الذى ذكره فى مقدمته ، وهو وضع كتاب يضمنه كثيرا من الفوائد «فى أسلوب كحكاية لطيفة ينشط الناظر فيها إلى مطالعتها ، ويرغب فيها رغبته فيما كان من هذا القبيل ، فيجد فى طريقه تلك الفوائد ينالها عفوا بغير عناء» . ولكن أحكامه الحضارية تكشف عن موقف يميل إلى التجديد ، ففى مجال التعليم — وهو ما يلفته أولا بحكم خبرته — يأخذ على المصريين ، بل سائر الشرقيين، الاقتصار على حفظ القرآن ومعرفة بعض الأمور الدينية معرفة سطحية، ويربط بين العلم السطحى والانحلال ، كما يربط بين الترف والانحلال أيضاً . وحين يعرض للحملة الفرنسية على مصر يسلم لأصحابها بالتفوق الحضارى ويرجع مقاومة المصريين لها — وكأنه يعتذر — إلى الحمية الدينية ، « ومع ماحصل من الشدائد التى جرت العادة بحصولها فى زمن الحروب وتجديد الأحكام » ويصف ثورة القاهرة الأولى وصف متحيز ضدها ، فهى من تدبير العوام ، يوافقهم من المعممين من لم ينظر فى عواقب الأمور، ولكنه يدين الفرنسيين فى أعمالهم المناقضة لتحضرهم ، فقد هاجموا الأزهر ، « بل طرحوا نفائس الكتب فى ميضأته، وأتلفوا ألوفا من مجلدات مؤلفاته وسلطوا على الشعب رجلا قبطيا يسمى شكر الله ، «أذاق الناس الأمرين ، فكان يجتمع على الشخص الواحد فى الوقت الواحد النهب والهدم والمطالبة بالفرضة» . ويستمر فى إظهار اعتداءات الحملة حتى يشكك فى مراميها الإصلاحية: «فمن يتأمل فيما كان يصدر منهم مما ظاهره العدل والإصلاح

يجد أنه لا يخلو من دسيسة ومكيدة لتحصيل أغراضهم[1] ». وبالإضافة إلى غلبة «التعميم» على أحكام على مبارك فإنه ظل فى حدود الحملة الفرنسية ،وماوا كبها من أحداث .

وقد تمكن محمد المويلحى ، صاحب المحاولة الثانية ، من تفادى هذين الجانبين،لوضوح منهجه للنقدى منذ البداية،إذ يلتزم بإجراء مقارنات ومقابلات بين ما يجرى فى مصر المعاصرة له ، متأثرة بالحضارةالأوربية ، وما كان يجرى فى مصر قبل عهده بنحو قرن من الزمان . وعلى الرغم من أن « الباشا » و «صاحبه» عيسى بن هشام قد ذهبا أيضا إلى باريس ، إبان إقامة معرضها،وناقشا الحضارة الأوربية فى مهدها ، فإن الإشارة إلى هذه الحضارة قد انبثت — على اختلاف فى الدرجة والصورة — فى تضاعيف الكتاب ، ولا نعجب حين نجده يلصق بالإفرنج — فى عهد محمد على — الدعوة إلى الوقاية بعزل مرضى الطاعون وحرق مخلفاتهم وتبخير منازلهم ،ولكن العجب من تعليل الباشا للمرض ،فهو يصف الإفرنج بالجهل وكأنهم لجهلهم يظنون أن هذه الأعمال التى تؤذى النفوس وتعطل مصالح العباد تشتت شمل الجن وتكسر أسنة رماهم (ص١١٩)،ويشيد بالميكرسكوب ، ويقول عيسى للباشا ساخرا : أقسم لك بالله وملائكته وكتبه أن أكثر مشايخنا لا علم لهم بها ، وأنهم لا يزالون كالعهد بهم فى معزل عن هذه العلوم النافعة والمخترعات المفيدة ، وما نشط لرؤيتها أحد منهم، وهم إلى اليوم ينفرون من الأخذ بوجوه الوقاية،ويفضلون التعرض لنيران البنادق فى معارضتهم لأوامر الحكومة ، دون الإذعان لوجوب الاحتياط من هذه الحيوانات الدقيقة

---

(١) اعتمدنا فى النصوص المقتبسة على كتاب «على مبارك وآثاره» وقد نقل نصولا كاملة من « علم الدين » انظر ص١٨٣ وما بعدها .

ولا يعرفون منها إلا ما نخر كتبهم من الأرضة (ص١٢٣) وتتعدد إشاراته إلى ما يرتضيه من أساليب الغرب العلمية،وعاداته الاجتماعية النافعة كاقتناء اللوحات البديعة وتزيين الدور بها ، فيأخذ على المصريين عدم تقليد الغربيين في ذلك،على حين يقلدونهم فيما خف وهان (ص١٩٠) ويعرض باللوم للمصريين الذين يبهرهم الغرب فيأخذون كل ما فيه بالتسليم ويصدقون دعاوى أهله ، وينشطون لإذاعة كل ما رأوا بـدون تمييز وبصورة فجائية تؤدى إلى الخلل والفساد ، «والسبب الصحيح في ذلك هو دخول المدنية الغربية بغتة فى البلاد الشرقية،وتقليد الشرقيين للغربيين في جميع أحوال معايشهم ، كالعميان لا يستنيرون ببحث، ولا يأخذون بقياس ... ولا يلتفتون إلى ما هنالك من تنافر الطباع وتباين الأذواق واختلاف الأقاليم والعـادات ...»(١).

وهكذا قبل المويلحى الأخذ بالأساليب العلمية الغربية ، ولـكنه وقف عند حـد القبول الجزئى فيما يخص الإنسانيات من عادات وتقاليد وأخلاق ونظم ، ولا بد أن نتوقع أنه ذهب إلى باريس ليشاهد المعرض ، وليؤكد فـكرته التى بثها فى كتابه من سبيل آخر،ولهذا يتخذ دليله فى باريس رجلا حكيما مستشرقا لتتوافر له المعرفة المزدوجة ، وليغلب الشرق فى مجال «الحـكمة» لـما هو معروف من سبق الشرق بها ، ويدين الحضارة الغربية فى استخدامها للقوة والقهر بحجة تمدين الشعوب الشرقية المتخلفة ، ويعلن أن لهذه الشعوب تجارب طويلة،وآدابا مأثورة ، وعقائد متوارثة ، ضمنت لهـا البقاء والعمران .ويبـدأ الحـكيم الغربي بالإقرار بأن فى الغربيين مغالاة فى الترف والتباهى والتفاخر «مع حرمان الناس من أرزاقهم،ولـكن ليس عندنا من الوقت الآن ما يكفينا لبسط القول فى نصرة

---

(١) حديث عيسى بن هشام . ص٢٨٤ .

المذهب الاشتراكى[1]» . وإذا كان المستشرق قد أدان الفوارق الاقتصادية الهائلة فى أوربا فإن عيسى قد أدان بدوره الانحلال الخلقى ممثلا فى «موديل» يتخذها النحات أو الرسام نموذجا لفنه ، وفى الرقص المشترك بين الرجال والنساء. ولعله كان من الواجب أن يتسع الوقت لنصرة المذهب الاشتراكى — عند الحكيم الغربى — لنرى موقف عيسى من هذه الدعوات الجديدة التى تحتاج عالمه المحاط بالأسرار ، ولعل المؤلف قد آثر السلامة ، فحاد عن عرض قضية لم يستعد لها ، ولم تعرفها بيئته بدرجة يطالب فيها بعرضها ومناقشتها .

وتبرز القضية من جديد فى «عودة الروح» على مستويين من حيث الشكل الفنى ، فهى غناء للمصرية مستمر — على المستوى الروحى — دون أن تذكر الحضارة الغربية ، وتظهر على نحو حاد وجدلى فى ذلك الموقف الحوارى الذى مثله عالم الآثار الفرنسى ومفتش الرى الإنجليزى ، وتم النصر فيه بصمت المتحاورين لعودة المضيف، دون أن يكون قد أقنعنا حقاً بأن مزاعم الفرنسى صحيحة . وفى تلك الفترة التى كتب فيها الحكيم ووابته لم يكن الأخذ بأساليب المعيشة الغربية فى العلوم والنظام محل جدل تقريباً ، وبذلك اختفى تماماً هذا الجانب ليفسح للقضية الرئيسية مكاناً رحيباً ، فظلت الرواية فى حدود « الروح » فحسب ، وظهرت الروح المصرية العائدة فى نضال مع الموت والتحلل ، لا مع زحف الحضارة المادية الغربية ، وهذا التصور الأخير هو الذى شغل عصفور الشرق فى باريس ، فكان الحوار بين مادية الغرب وروحية الشرق ، وكان موقف محسن فيها مزعزعاً — كما بينا من قبل — إذ يتمنى لو أخذ الشرق بالأساليب الأوربية الجادة ، فيجد

---

(١) السابق : ص٣٠٨ .

العامل الروسى الهـــارب من الاشتراكية « إيفان » يحلم بالشرق الروحى الذى يحسن تعزية الإنسان عن خسائره الدنيوية بدلا من إعانته على استرداد هـذه الخسائر ، ويميل محسن إليه وبصورة غـير مقنعة ، تتزعزع من جديد أمام هجمات صديقه العامل الفرنسى أندريه . والحـكيم فى انحيازه لمنطق العـامل الروسى فى النهاية ، يتعلل بعدم إمـكانية العدل المطلق ، و بأن السلامة النفسية للمرء تستوجب أن يظـــل متعلق الشعور بقوة أخرى ستنصره يوماً ، ما عجز عن الانتصار لنفسه فى هذه الحياة .

ويكتفى طـــه حسين فى « أديب » بأن يدفع بالفتى المصرى الطموح إلى باريس ويتركه وحيداً أمام مغريات هذه الحضارة الغربية ، ولم يكن إيمانه بقيمه السابقة راسخاً ، كما لم يكن تـكيفه مع مجتمعه الجـديد ممـكناً ، فظل متأرجحاً بين ماضيه وحاضره . ثم كانت الحرب وقسوتها وظلامها ، أو لنقل إنها قطعت عليه — رمزيا — طريق العودة إلى أصوله ، انقطع الحبل السرى ، ولم يكن (هضم) البيئة الجـديدة على أصولها المستمرة ، فأودى به الضياع إلى الجنون .

وتطل من جديد مشـكلة التعارض الحضارى . . . المـادية والروحية فى « قنديل أم هاشم » وبذرتها فى « عودة الروح » و « عصفور من الشرق » ، ولـكن يجب التفرقة بين البذرة والثمرة ، هناك ، وفى عصفور من الشرق خاصة ، الصراع بين روح الشرق وروح الغرب ، يتبدى فى خطرات ذهنية وفى جمل وكلمـات ونظريات . وهنا — قنديل أم هاشم — يتبدى هذا الصراع فى خلجات نفسية وفى حركات وإيمـــاءات وانفعالات ، هنا حياة من اللحم والدم والخلجات والانفعالات ، وهما نموذجان متقابلان فى طريقة العمل الفنى وطريقة الإحساس

بالحياة على السواء [1] . ولقد استطاعت انجلترا أن تغير إسماعيل تماماً ، وعاش يحمل الكثير من الأمل والقليل من العزيمة ، ولذلك ما لبث أمام أول صدام أن صارت إرادته هواء ، وراح يفكر فى ألوان من الهرب وانتهى إلى أن أخذ الزيت وعاد ليعالج فاطمة ، وهو لم يعالج عينيها بالزيت ، وليس فى الرواية ما يدل على معالجتها به . ويوضح يحيى حقى هذه النقطة قائلا : إن عمل إسماعيل . . . قبل أن يكون رمزاً قصدت به أن يكون نزولا — لا انحطاطا — يتيح له المشاركة الوجدانية مع الشعب ، إن الهدف الأسمى الذى يسمى إليه هو رفع وجدان الشعب إلى مستوى عقلية إسماعيل العلمية ، فإذا احتاج الأمر إلى وقت طويل فلا مفر فى الفترة السابقة إلى نوع من الصلح لإمكان تلاقى الوجدانين، فعلى هذا التلاقى تثمر كل حركات الإصلاح فى عالم المعنويات والماديات [2] . والفرق بين المغزى العام للرواية وهذا التفسير الشخصى من المؤلف بالنسبة لاستعمال أو استصحاب الزيت فرق واضح وكبير ، فعلى تفسيره يعنى أن إسماعيل لم يتخل عن إيمانه بالعلم وحده ، وأن نزوله مجرد (مناورة) مرحلية قصد منها أن يكون محل ثقة ورضاء من يتجه إليهم برغبة التغيير . ولكن عبارة « لا علم بلا إيمان » هى المحصلة النهائية لمضمون الرواية ، ومعنى ذلك أن المصالحة النهائية — لا المرحلية — هى الحل الوحيد المقبول لتطوير البيئة المصرية . ومهما يكن من أمر ، فإن إسماعيل لم يكن بحاجة إلى رحلة فى أوربا تستغرق سبع سنوات ليؤمن بأهمية العلم وضرورة الاعتماد عليه .

وآخر فتياننا الراحلين إلى أوربا هو خالد ، صاحب «مليم الأكبر» الذى

---

(١) سيد قطب : كتب وشخصيات ص ٢٠١ .

(٢) الآداب البيروتية : يوليو ١٩٦٠ .

ذهب إلى أوربا ومعه مسلمات كثيرة لقنته البيئة اياها ، فطارت بددا فى أعقاب رحلة التقى فيها مع أفكار ونظريات أظهرت له الناس طبقات لا أفراداً ، وتنبه إلى موضعه الطبقى فحنق عليه ، وتمرد على طبقته وراح يطالب بإعادة توزيع الحقوق ، ولكنه أمام عدم الوضوح الفكرى ، وعجز البيئة عن التجاوب معه ، انتهى إلى الارتداد .

ثمة ظواهر جديرة بالتسجيل حيال هذا السيل من العائدين من أوربا ، يبدأ عند على مبارك بمناقشة (تصرفات) الحملة الفرنسية فى مصر ، وهل تلك التصرفات من حضارتها الأوربية أو أنها شئ مختلف ، ثم يتدرج الأمر عند المويلحى ليزحف على الحياة اليومية من حفلات زواج ، وحضور معارض واقتناء تحف ، وما إلى ذلك من أحكام أخلاقية . وهذا بدوره يدل على تسلل العادات الأوربية إلى مجتمعنا التقليدى الراكد ومنافستها للمألوف ، كما تدل على جنوح الغالبية من الأرستقراطية المصرية إلى التشبه بالأوربيين واتخاذهم أصدقاء . ويسجل الكاتب تخلف شعبه فى اقتباس العلم الأوربى مع ميل إلى المجاراة الظاهرية .

وتستأثر الأزمة الروحية باهتمام الحكيم وحق ، وهى ليست بعيدة عن اهتماماتها الشخصية ؛ فالحكيم رجل التأمل والعزلة وأرستقراطية الفكر ، من الطبيعى أن ينزعج من صرخات الطبقات الكادحة ، التى بدأ الأمل يراودها فى استرداد عائد جهدها بعد انتصار الثورة البلشفية ، وفى تلك الفترة التى صدرت فيها « عودة الروح » و « عصفور من الشرق » كان ستالين هو الذى يحكم بالقسوة والإرهاب والفردية ، وحجر على حرية الفكر وعلى مجالات الإبداع الشعرى الذى لا يلتزم — مباشرة — بمبادىء الحزب ، وكانت باريس وفيها قاعدة عمالية لا يستهان بها حجما وتنظيما — تردد فى العشرينيات كثيراً من

وقد مات وحيداً مجهولا نتيجة جموده عند مفاهيمه التى لم تتطور، وعجزه عن مزاولة النقد الذى يمنح المبادىء تجددها وقدرتها على الاستمرار بتنمية نفسها ، كما اعتزل الكاتب أيضاً واكتفى بمزاولة التعليم على مستويات مختلفة .

ألوان من اليأس دافعها الإحساس بالفردية المتميزة ، وفردية الإيمان بالغد، وبضرورة التجديد والتطوير ، الذى اعتنقه هؤلاء المصلحون ، وكان التجاوب الشعبى ضئيلا أو مفتتا بصورة جعلت ثقة هؤلاء الدعاة فى أمتهم تهتز وتموت وهى فى مهدها .

ويلاحظ أن « علاء الدين »و « عيسى بن هشام »و« محسن»و «أديب» طه حسين قد اتجهوا إلى فرنسا ، على حين اتجه « إسماعيل » و « خالد » إلى انجلترا . ويعكس على مبارك والمويلحى تأثرهما بالمسار التقليدى للبعثات فى فترتيهما، وكذلك اتجاه السياسة المصرية ، ويعكس الحكيم وطه حسين ثقافتهما الذاتية وتجربتهما الشخصية ، وكذلك يفعل الأخيران حيث انتقل مركز الثقل الثقافى والسياسى إلى انجلترا .

وأخيراً فقد توقف هذا اللون من الشخصيات أو كاد ، ومغزى ذلك أننا لم نعد ضيوفا على الحضارة الأوربية ، التى لم تعد أوربية فى الحقيقة بقدر ما هى إنسانية ، أسهمت فى صنعها كل أمم الأرض بأقدار مختلفة ومن زوايا عديدة . أسقطت ثورة المواصلات وانتشار الثقافة أسوار الأوطان إلى حد ما، وحين انقشع الاستعمار عن بلادنا لم تعد – وبصورة نهائية – حضارة متهمة كوسيلة خداع، كما لم يعد بيننا من يدعو للأخذ بها كلية.

وعلى الرغم من أن الشخصيات المصرية العائدة من أوربا لم تكن تستطيع أن تستأنف حياتها كما كانت تحيا فى أوربا وبمقاييسها ، فإنها بأى حال لم تعد

شعارات الحركة الظافرة فى موسكو ، وكان الهاربون من وجه الثورة يجوبون سويسرا وفرنسا ، فيثيرون الجدل أينما حلوا . من الطبيعى أن ينزعج الحكيم لأن طبيعته المنطوية لا تقبل بسهولة « التنازل » عن ذاتها الفردية ، وهذا الموقف الشخصى قد ظهر أثره فى البناء الفنى للرواية . ويذكر يحيى حقى أنه نشأ فى بيئة دينية على مستوى الأسرة والحي .

ويتجه عادل كامل إلى « الوضع الاقتصادى » فى مصر مباشرة ، وروايته ظهرت مع « قنديل أم هاشم » فى عامين متتاليين ، وكلتاهما وجه لأزمة واحدة هى « الحرب » التى يمكن أن تكون أثرت بقوة فى يحيى حقى ، فأدان الحضارة الأوربية المادية لتجردها من نوازع الإنسانية بدعوى الدفاع عن الإنسان ، ومحاربتها للحرية تحت شعار الدفاع عن الحرية . وقد كرست الحرب الفوارق الاقتصادية فى مصر ، وأضيرت الطبقة العاملة الريفية لتوقف التجارة الخارجية وكساد القطن ، على حين نال الصناعة شىء من الإنعاش نتيجة الاعتماد عليها بعد إغلاق البحار فى وجه سفن التجارة ، ولكن عائد الإنعاش رجع إلى جيوب أصحاب المال لا العمال ، ونشأت إلى جانب ذلك طبقة أغنياء الحرب . وقد صار « مليم الأكبر » نفسه منهم ، وقد كان عادل كامل متأهباً لليأس من الإصلاح ، فانتهى بخالد إلى التراجع عن دعوته أمام إلحاح والده الباشا وما دبر له من مآزق ، وانتهى بمليم إلى الثراء والوجاهة ، وتزوج هانيا الفتاة الأوربية ، كما انتهى هو — المؤلف — إلى هجر الأدب يأساً من التأثير من خلاله ، واحترف المحاماة ، فانتقل من العام إلى الخاص ، والطبيعى — فى غير حالة اليأس — أن يكون العكس هو الصحيح. وقد شاركه أحمد زكى مخلوف يأسه على المستويين : الفنى والشخصى ؛ فانتهت « نفوس مضطربة » بموت « الشيخ حسن » بقية المجاهدين من رجال زغلول ،

إلى سالف عهدها قبل تلقى « الصدمة » الحضارية ؛ فالشيخ « علم الدين » فى أول الرواية رجل أزهرى جامد لا يعرف شيئا من شئون الدنيا ، ولكنه وبعد أن ساح فى أوربا ، اتسع ذهنه ومرن عقله ، وارتقت أحكامه على الأشياء، ورأيناه يقبل الجلوس مع النساء فى مكان واحد ، ويحضر دار التمثيل وينظر إلى المسرح بالمنظار ، وكذلك تنازل « إسماعيل » عن أحلامه فى عيادة طبية يقيمها فى أرقى أحياء القاهرة ، وبدأ من حى شعبى ، وحدد أجره بمبلغ غاية فى الزهادة . وهذا الفهم الأصيل للإصلاح الاجتماعى وليد احتكاكه بأفكار ونظم تخالف كثيراً تلك الأفكار والنظم التى نشأ فى رحابها . وإذا كان خالد قد ارتد أمام المآزق التى وضعها أبوه فى طريقه فإن ارتداده يمثل وجها من أوجه أزمته ، أى أن هزيمته فى صميمها داخلية ، حيث لم يستطع تحقيق حلمه بين الناس، فانطوى على أمله،وآثر الصمت والسلامة .

٥ — تراجيديا السياسة المصرية فى « نفوس مضطربة »

رواية أحمد زكى مخلوف صدرت سنة ١٩٤٦ ، وهى تعتبر الرواية المصرية الأولى التى تعرضت للحياة السياسية المصرية صراحة ، ووضعت الحركة الحزبية موضع النقد الصريح ، لا تستمد تجربتها من تراث الإغريق أو الرومان على نحو ما فعل الحكيم فى « براكسا أو مشكلة الحكم » ، ولا تغمض فى الرمز وتلبس زى التأملات كما فعل بعد ذلك فى « شجرة الحكم » ، ولكنها تنزل إلى أرض الواقع مباشرة ، وتواجهه ، وتحاكمه أحياناً ، وتصدر حكمها مشفوعا بالأسانيد ، فهى تجربة رائدة أمام عبد الرحمن الشرقاوى مؤلف « الأرض » الذى جعل روايته علامة على تطور النضال السياسى فى أزمتنا الديمقراطية سنة ١٩٣٠ وما حولها ، وأمام نجيب محفوظ الذى تخلص من الجو التاريخى

فى تلك الحقبة ذاتها ، وتخلص معها من أكثر أثقاله الرومانسية، واختط لنفسه نهجاً جديداً ثبتت به قدماه على أرض الواقع ، واتخذ من الأحداث السياسية الكبرى — بين محلية وعالمية — منطلقاً وإطاراً لرواياته ، كما علل بها الكثير من أزمات شخصياته . وهذه الرواية — فى الوقت نفسه — تكملة اللوحة التى رسمها محفوظ وعادل كامل ، إذ ركز الأخيران اهتمامهما على المشكلة الاجتماعية ، وجاءت المشكلة السياسية على سبيل الاستدعاء . ولكن « نفوس مضطربة » قدمت فى المحل الأول نموذج التحجر الفكرى والضلال العقيدى من الوجهة السياسية ، وقد عالجها الكاتب بحساسية مفرطة دفعت به إلى هجر القلم ، كما فعل عادل كامل قسيمه فى الحساسية والتحمس للقضايا الاجتماعية .

والشيخ حسن — الشخصية الرئيسية فى الرواية — فى جانبه السياسى ، قد شارك فى الثورة وآمن بسعد زغلول ، فصار شديد التعصب للعنصر والوطنية والحزب ، إذا أثير الحديث السياسى أمامه طالت رقبته وهدرت شقاشقه واتسعت حدقتاه ، لاصواب إلا ما يفعله ، لا رأى إلا رأى ذلك الحزب المنظم الذى يحبه الشعب ويتبعه ، إذا قال الزعيم إن الشمس تشرق من المغرب وتغرب من المشرق فما على الشمس إلا أن تطيع وإلا فلتنفصل من الحزب . وهو تراجيدى فى بطولته : « ليس فى إخلاصه أو حماسته ذرة واحدة من الضعف أو الوهن ، إنه رجل صناعته الوطنية ، وحرفته الكلام والجهاد ، إذا رأى معارضا بدأ حديثه معه فى ابتسامه تنقلب للتوّ إلى غضب ، لأن ذلك المعارض لا يقتنع بسهولة ، ولأنه يلمح إلى أن هناك زعيما آخر قد يستطيع أن ينفع البلاد والعباد . كلا . كلا . لا زعيم إلا ذلك الشيخ ، وكل من ليس معه فإنما هو ضده ، فالوطنية لا تعرف أنصاف الحلول ولا تفهم التوفيق بين الآراء المتباعدة [1] » . وهذا

(١) الرواية : ص ٥٦ ، ٥٧.

التردى فى الخطيئة السياسية الحزبية صورة من التردى العام الذى عانته حياة مصر الحزبية فى أعقاب الثورة ، إذ صار التعصب للزعيم فوق التعصب للمبدأ ، لأن الزعيم أصبح يمثل مكاسب مادية ومناصب حكومية ومكانة اجتماعية مرموقة، يحظى بها الأتباع حين يكون الحزب فى الحكم . ولكن مأساة الشيخ حسن لها وجه آخر نفسى قد ينال كثيرا من هذه الروح الفروسية التى تحكم علاقته بالحزب وبالآخرين ، فهو على الرغم من صدقه فى الوطنية وتحمسه لزعيمه ليس إلا إنسانا فاشلا فى حاجة إلى من يكافئه ويرعاه ، طفلا بالرغم من طول قامته، لو كان وجه عنايته إلى شىء آخر غير السياسة لنجح .. (ص ٨١) .

يؤكد المؤلف أنه فى السياسة لم ينجح، ويحق لنا أن نقول: لأن السياسة نفسها لم تكن ناجحة ، ولكن المؤلف يضيف تعليلا آخر شخصيا نفسيا، فهو مخلوق ركب لا ليكون زعيما أو رئيسا، وإنما ليساعد الرؤساء والزعماء حتى ينالوا مآربهم، فإذا نالوها بعثوا إليه بخطاب شكر رقيق ، ويكون هذا الخطاب موضوع حديثه وفخره ، إلا أنه ينسى بعد ذلك حتى يتعرض الحزب لمحنة جديدة ، فيسارع إليه الذين نسوه ، يؤكدون أن الوطن فى خطر ، والحرية توشك أن توضع فى الأغلال، فينسى الرجل جراحه القديمة ، ويهب لنجدة الحزب بكل ما أوتى من قوة . لكن : هل هو غافل عن تجاهل الحزب له حين يظفر بالحكم؟ كلا، فعلى الرغم من حماسته، تشعر تحتها بمرارة خفيفة وإحساس دائم بأنه مخلب قط ، وأفدنته تذوب دون أن يفطن لهذا باشا أو بك !! والعنصر الشخصى ليس معارضا للجانب الموضوعى فى حياة الشيخ حسن ، فإذا لم يكن يملك الروح التى تمنحه حق الزعامة ، فإن مأساته المصيرية لم تترتب على ذلك ، وإنما ترتبت على الأوضاع الحزبية فى مصر . وقد نجح المؤلف نجاحا ملحوظا فى الربط بين

حياة الشيخ حسن والأزمات الحزبية السياسية وجعلها حاسمة بالنسبة لحياته الخاصة دون أن نشعر بأنها عنصر مقحم أو خارجي عن جوهر الشخصية ؛ الشخصية ذاتها لرجل صناعته الحزبية، عشقها وهي جهاد ، ولكن خطيئته بادية في استمرار العشق مع ترديها في المهاترات وتزكية الإحن الشخصية والحزازات ، وخروجها من محبة الوطن إلى محبة الزعيم ، ومن عشق الشعار السياسي إلى عشق المنادين به وإن كانوا يضللون . والشيخ حسن بهذا صورة للجماهير العريضة التي فتنت بالحزب ومنحته عواطفها وأموالها حتى استقرت محبته في النفوس التي يعبرعنها ، ولكنه ما لبث أن انحرف عن القضية ، وعرف الرشوة والمحسوبية ، وصار حكمه حزبيا بالمعنى الضيق ، أو قبليا في الحقيقة ، ولكن الشيخ حسن ظل على إيمانه القديم، فهذا الزعيم الجديد الذى انحرف بالحزب ، كان محل الرضا من زعيمه القديم ، وما يقال عن الرشوة والاستثناءات والمحسوبية ليس إلا ترهات يطلقها أعداء الحزب ، وهو يصدق ذلك حين يقوله الزعيم ، ويعود إلى قاعدته في أسوان لينشر هذه الآراء التي يؤمن بها على الرغم من أنه هو نفسه كان صورة للمحسوبية والرشوة ، فقد وضع — حين جاء حزبه إلى الحكم — في وظيفة محترمة بمرتب يبلغ الخمسين جنيها ، وهو عار عن أية موهبة سوى هذا اللجاج السياسي الذى نشأ فيه ، وكان المرتب ثمنا لجهاده القديم ، ومقدمة لإغرائه باستمرار التمسك بالحزب ، وقد ظل على تمسكه حتى مات وحيدا . إن نهايته المحزنة ، رمز للإفلاس السياسي الذى انتهت إليه حياتنا الحزبية في ظل الملكية . والرواية يكاد يغلبها طابع رومانسي واضح في قصص الحب المحروم التي ترددت فيها أكثر من مرة ، وفي اختيار الموت نهاية لمراحلها الثلاثة ، موت مأسوى فاجع، وفي تحنان راويها للطبيعة وأحكامه العاطفية . كما تعكس تخلفا في التكنيك

الروائى ، كمراوحتها بين أسلوب المتكلم والغائب دون ضرورة فنية [1] ، ونسبة تصرفات للشخصيات لا تتفق مع قدراتها النفسية التى حددتها مسارات الحوادث والمواقف السابقة ، و « محمود » مثل واضح على ذلك ، وكذلك تلك الشخصيات الكثيرة العابرة التى لم تنم مع تطور الرواية ، واستقطبتها ذكريات الطفولة والصبا .

ولكن هذا لن يطغى على جوانب النضج فى الرواية ، ويكفى أنها واجهت مشكلة مرحلتها صراحة ، وعرضت شخصيات واقعية ، وأدانت الاتجاه السياسى السائد حينها ، وبواقعية موضوعية ، وهى وإن لم تقدم جديداً فى التكنيك الروائى فإنها استعملت لغة مصفاة ، وخلت من ذلك « الهبوط » الذى ينتاب روائيا غير متمرس ، حين يطول موضوعه أو تتعدد مواقفه .

إن مشكلة « الطبقية » كما شغلت عادل كامل وتيمور ، لم تكن بعيدة أو منفصلة عن الطبقية السياسية كما مثلتها أحزاب تلك الفترة ، والترابط بين التنظيم السياسى والوضع الاجتماعى ليس محل جدال . فقد كانت هناك أحزاب إقطاعية كما كان هناك أحزاب شعبية ، ولكن إذا كانت الأولى سقطت فى معارضة مجموع الأمة ، فإن الأخرى سقطت فى تحجر المفاهيم وعبادة الزعماء . وهذه الرواية إدانة صارخة للأحزاب التى رفعت الشعبية شعاراً ، وعجزت عن تحمل مسئوليتها .

٦ — وشائج وإضافات

كما ذكرنا سابقاً فإن تيمور هو الامتداد الوحيد بين جيلين من مؤسسى الأسلوب التحليلى ، وقد لا تكون رواياته هى الصورة المثلى لفن الرواية الواقعية

---

(١) انظر الصفحات ٤٩ ، ٥٢ ، ٦٨ ، ١٣٨ .

المصرية ، ولكن من حقه علينا أن نبدأ به ، فهو مع انتمائه لجيل المؤسسين الداعين لأدب واقعى فى شكل عصرى ، قد استمر — وتطور أيضاً — إلى يومنا هذا ، وقد جمع إلى تعدد المحاولات واستمرارها وضوح الرؤية لما هو بصدده من مناهج التناول الفنى ، وكثرة التعرض لقضايا الأدب ومشكلات الإبداع ، حتى ليمكن أن يقال إنه لم يترك الكثير لاستنتاج الباحثين ، إذ تولى بنفسه تحديد مصادر ثقافته، وأطوار فنه ، وموقفه من التراث ، واللغة والمجتمع .. الخ ما هنالك من قضايا يدركها أغلب الكتاب إدراكا غامضا ، ولا يتخذون منها مواقف محددة . كما أن صلته « بالواقع » تسبق صلته « بالواقعية » إذ أرشده أخوه إلى « حديث عيسى بن هشام » قبل أن تتعدد محاولاته ، ويلتقى بموباسان الذى يذكر أنه قد تأثر به كثيراً فى بدء مزاولته للقصة القصيرة ، ثم جمع إليه تشيكوف و زولا ، فاتخذ سبيله مع المدرسة التحليلية الواقعية .

وفى القصة القصيرة . . . قد يكون من الصحيح أن تيمور كان يميل إلى المبالغة والمفاجأة ، ولا يعنى برسم الظلال النفسية ، ثم تدرج إلى التصوير الواقعى الهادىء ، ولكن ذلك لا يعنى تخلصه نهائياً من منهجه الأول . وقصصه القصيرة « أبو الشوارب » ، و « محمد أفندى صلى على النبى » و « العجل وقع » تؤكد ذلك إلى حد كبير ، فهى من نتاج فترة متأخرة نسبياً ، ومع ذلك اعتمدت على شخصيات شاذة توشك أن تكون مريضة ، أو هى مريضة فعلا فى « أبو الشوارب » وتصل إلى المبالغة الكاريكاتورية فى الآخرين . وإذا ذكرنا أن تيمور قد انتقل أيضاً من العامية إلى الفصحى ، وليس من المستطاع إسناد ذلك إلى تأثير أدب أجنبى ، فقد يكون من الممكن القول بأن انتقاله هذا بفعل السن والتجربة ، وبهذا يمكن تفسير عدم الدقة فى تقسيم فنه إلى مراحل ، أو بالأحرى

عدم خضوع فنه لتقسيمات مرحلية دقيقة ، إذ الصحوات والعادة « واللازمة » تفعل فعلها برغم كل شيء ، وتتسلل فى كافة مراحل الثقافة والتجربة والعمر . وقد تكون « سلوى فى مهب الريح » دليل صدق على ذلك ، فالهدف فيها متخلف عن الفكرة كثيراً ، أو أنه غامض يحتمل الرأى وضده ، ويمكن القول بأن فكرة الرواية تتناول — من وجهة روائية — القضية الأزلية ، قضية الجبر والاختيار . وسلوى بين جبر الوراثة — إن صَحَّ أن تأثيرها حتمى — والبيئة الخاصة والظروف العامة من حولها عجزت عن الاختيار . وقد لا نجد فى هذه الرواية تلك المبالغة الواضحة التى وصلت إلى درجة الشذوذ فى «رجب أفندى » و « الأطلال » ولكنه لم يتخل عنها تماماً ، فيما يخص سلوى بالذات ، فإذا كانت طبيعتها كأنثى تتحمل شعور الزهو بانتزاع زوج صديقتها،وتجد لذة خفية فى ذلك ، فإنها تصل إلى درجة القسوة المرضية حين تخفى عن زوجها العليل نبأ وفاة الباشا ، وهى تعلم أن ذلك سيريحه نوعا ما ، إذ كان يشك فى أن ثمة شيئاً بينهما ، بل تميل إلى تعذيبه صراحة [1] . ولكن هذه كانت لحظات نادرة يتعرض لها الأسوياء من الناس فى مواقف غيظهم أو تمردهم ،فضلا عن أنه كان يعقبها صحوة واعتدال ، فتتعجب سلوى من نفسها ، وتحاول أن تكتشف دوافعها وإن كانت لا تستطيع ، وتكتفى بوصف سلوكها بأنه « حماقة » وفى هذا التعقيب تخرج عن طبيعة الشخصية المريضة .

وتثير « كليوباترا فى خان الخليلى » مشكلات أكثر تعقيدا من حيث التكنيك وطبيعة العمل نفسه ، ففيها أكثر من عقدة ، وأكثر من حادثة، وأكثر من بطل . هناك العلاقات الشخصية التى امتدت بين أبطال الرواية ،

---

(١) سلوى فى مهب الريح:ص ٣٣١ ، ٣٣٢ .

وهناك العلاقات التاريخية التي كانت بين بعضهم البعض قبل موتهم، وهناك المؤتمر نفسه والقضية المطروحة الخ، ويصفها الدكتور هدارة بأنها «قصة عقلية»[1]، وهو وصف غامض، وإذا كان يعني أنها برهان على قضية فإن كثيرا من الروايات تشاركها هذه الصفة، وربما كان الأجدى أن يقال إنها اتخذت ثوبا رمزيا لمضمون واقعي، من حيث خضعت تلك الشخصيات التي صارت أرواحا وتطهرت من عوالق الدنيا، خضعت مرة أخرى، بمجرد ملابستها للحياة، لقوانين هذه الحياة، وتطبعت بطابعها، وهي إذ تخضعهم لطبائعهم الخاصة المتأثرة بأوضاعهم البيئية، وتردهم إلى عناصر غير خيرة، من القسوة والأنانية والانتهازية، تجرى مع المفهوم الواقعي المتشائم. والرواية بالفعل صفحة متشائمة، وهجائية للإنسان، لا تقل قسوة وتشاؤما عن نهاية «سلوى في مهب الريح» التي شهدت موت الباشا، وحمدي، والأم، وشريف. وإذا كانت هذه الرواية لم تشهد موت أحد كشخص، فقد شهدت موت «الأمل» في غد إنساني مبرأ من الشرور بعيد عن منطق الصراع والغلبة، لا يخفف من ذلك أسلوبها الانتقادي الفكاهي الساخر.

وهناك ملاحظة جديرة بالتسجيل ذكرها الدكتور جرمانوس، هي أن تيمور قد أدخل عنصر السخرية في نتاجه الأدبي عندما بلغ منتصف العمر، أو سن النضج[2]، مبتدئا بالقصة القصيرة «كيف طارت مني اكسفورد» و«تأمين على الحياة» واستمر إلى أن كانت «كليوباترا» قمة هذا الأسلوب الجديد. ويذكر الباحث المستشرق أن الهدف الذي يستهدفه تيمور من إضفاء طابع

(١) دكتور محمد مصطفى هدارة، المجلة، سبتمبر ١٩٦٥.
(٢) مجلة الإصلاح الاجتماعي: عدد خاص عن تيمور. مايو ١٩٦٨.

السخرية على شخصياته هو الدعوة إلى الفضيلة وتغليب نزعة الخير. ومن الواضح أنه ليس هناك تلازم بين المقدمة والنتيجة، وليست السخرية أو الفكاهة السبيل الوحيد أو الأمثل للدعوة إلى الفضيلة وتغليب نزعة الخير. ومع التسليم بوجود صلة بين السخرية وتغليب نزعة الخير، فإن الملاحظة الذكية التى ربطت بين سن النضج والسخرية تستطيع أن تمدنا بالتعليل المقبول، فمع التجربة وحنكة السن والمعاناة، تقل الحدة، وتخف وطأة النقد، ويصير الإنسان أكثر ميلا إلى التسامح والتماس الأعذار للآخرين، وقد كانت « كليوباترا فى خان الخليلى » تلتمس العذر للإنسان فى الوقت الذى تعلن يأسها من إمكانية إصلاحه، فالدنيا هى الدنيا والبشر هم البشر، ولا مفر من خضوعهم لقانونها الذى لا يرحم. ولا شك أن إيثاره لهذه الشخصيات التاريخية، وإضفاء طابع السخرية عليها، أعانه على إبرازها فى ثوب فنى محبوب، متحرر من منزلقات الوعظ وضرورة الانتماء.

وقبل أن نغادر « سلوى » يحسن أن نشير إلى صفات مشتركة بينها وبين « حواء بلا آدم » التى سبقتها فى الظهور بنحو عشر سنوات، فكلتاهما : حواء وسلوى من الطبقة الوسطى، رامتا الصعود إلى طبقة أعلى، فتدهورت حالهما وانتهت بالخسران، وقد تتفوق « سلوى فى مهب الريح » بكثرة شخصياتها، وتوارد حوادثها وتعددها، وتغير مواطن هذه الحوادث، وقدرة كاتبها على الاستطراد فى مجالات الوصف والتقرير، وتفتيق الحوادث ورسم النماذج الجانبية التى تمنح الرواية مزيدا من الإقناع، ولكن « حواء بلا آدم » تميزت بوضوح الهدف، ونصاعة الفكرة، قد يراها البعض علامة على قسوة الطبقية وإدانة للأرستقراطية، كما نراها — إلى ذلك — إدانة للطليعة المثقفة من أبناء الطبقة الوسطى، أو ما سميناه بالثورية الزائفة أو الناقصة، ولكن هذا التفريع لا ينال

من قوة النموذج متمثلا فى شخص « حواء » التى تعرف نفسها وترى هدفها وتعمل لبلوغه ، ولا تردد — مثل سلوى — كلمات « المكتوب على الجبين » وما إلى ذلك من عبارات لا تغنى . وقد أدى ضيق المجال المكانى فى « حواء بلا آدم » إلى التركيز على التحليل والحوار ، فكانا فيها أشد كثافة ونضجا منهما فى « سلوى » على أن سلوى برغم مصيرها التعس لم تستطع أن تكسبنا إلى صفها لأن « الأسلوب » لم يكن على مستوى « الغاية » ، فقد نغفر لها طموحها أو تطلعها الطبقى ، ولكننا سنرفض وسيلتها لبلوغ ذلك . أما « حواء » فقد أقنعت قارئها بمنطقيتها مع نفسها ومع طبائع بيئتها الخاصة وطبقتها التى تقدس العمل وتراه السبيل الأول لبلوغ أى هدف ، ثم تأتى نهاية « سلوى » كاشفة عن موقف كاتب أرستقراطى لا يرى فيما جرى — فى جملته — بأسا ، وكأنه عاصفة عارضة يمكن أن تعيش بعدها سلوى كما كانت تعيش قبل فى ظل صديقتها ، مستمتعة بمالها وجاهها ، وهذه النهاية ميعت القضية وجعلت الاستنتاج فى حدود الظن الغالب إذ تدين سلوى أكثر مما تدين الآخرين ، وكأنها الجانى والضحية معا ، ولكن انتحار « حواء » يائسة وحيدة فى ثوب زفافها المتخيل ، وفى وقت عادت فيه من حفل آخر ساهر وسعيد لا يشعر بها ولا يحفل بألمها ، يترك أثره الحاد بفجيعة المثقفين ويأسهم ، ويحملنا حملا على العطف عليها ومشاركتها شعورها العدائى تجاه الذين أفسدوا حياتها ، ثم أضاعوا أملها بغير رفق .

ومن ناحية أخرى إذا قارنا النزعة التحليلية عند تيمور ، فى رواياته الأولى: « رجب أفنــدى » و « الأطلال » و « أبو على عامل أرتست » وروايته « سـلوى فى مهب الريح » فإننا سنجد أنه قد تطور تطوراً ملحوظاً فى نهجه التحليلى ، والفارق الأساسى يلتمس فى نوعية الشخصيات ، التى لم تعد مريضة أو شاذة . لقد انتهى « رجب أفندى » إلى الجنون لتسلط خوفه من عالم الجن

على عقله ، وقتل جلاده ، وكذلك عاش « سامى » مع زوج أخيه فى ظل علاقة شاذة سادية ، حتى انتهت حياته وحياتها إلى أطلال . ولا يختلف حسن عبد الكريم ، أو أبو على الفنان (صدرت أبو على عامل أرتست سنة ١٩٣٤ أى فى العام الذى صدرت فيه الأطلال ، ثم فصحت وصدرت من جديد تحت عنوان: أبو على الفنان سنة ١٩٥٤) عن رجب أفندى وسامى ، لقد عشق صبى البقال فن المسرح عشقاً أعماه عن التفطن لإمكانياته الحقيقية فى عمله الأصلى وموهبته المزعومة . والنموذج واقعى حى، ولكن المؤلف يطارده ويلح عليه حتى يخرج به عن جوهره ويدفع به إلى لوثة جعلته يقف فى مسجد، ويهتف بالناس: « أنا الذى اختارنى الله لهدايتكم، أنا الذى لا أنطق إلا بالحق، فمن اتبعنى فقد اتبع الله » . وعلى الرغم من خسران سعيه فقد انتهت حياته وهو يحاول أن يلقى إلى صديقه عبد الواحد بأمنيته الأخيرة وهى أن ينشىء مسرحاً !! وإذا قيست «سلوى» إلى أية شخصية من تلك فإنها لن تبلغها فى مرضها وشذوذها؛ فسلوى شخصية سوية حتى فى تطلعها الطبقى ، وبرغم تلك اللحظات التى كانت تتملكها فيها روح شرير من وحي ظروفها القاسية فى المحل الأول .

وقد ارتبط بشذوذ الشخصية عيب تكنيكى لازمها فى الروايات الثلاث الأولى، فالشخصية تصور أولا أو تقدم فى صورتها السوية وحياتها العادية ، ثم يعرض لها — دون مقدمات — ما يكون مقدمة لمرضها النفسى . كان رجب أفندى يعيش حياة عادية بين كتبه الدينية والمسجد ومجلس الأصدقاء أمام بعض الدكاكين، حتى أغراه صديق بلقاء محضر الأرواح ، وكانت حياة أبى على الفنان « هادئة كالبركة » حتى استطاع صديقه عبد الواحد إقناع عمه باصطحابه لمشاهدة إحدى المسرحيات فكانت بداية اللوثة ، وقد قام العيوطى — صبى

البستانى — بدور قريب من ذلك بالنسبة لسامى ، على أن علاقته السادية بزوج أخيه كانت مفاجئة وبعد لقاءات متعددة . لقد اختلف الأمر كثيراً مع سلوى ، لقد دفعت إلى الحياة وفى دمها أقوى حوافز انحرافها ، وهى « الوراثة » ثم كان التأثير الاجتماعى الدائم — لا العارض — الذى شكل وضعها بصورة نهائية . فآفة سلوى ليست عارضة ، إنها نتيجة وضع اجتماعى لا مرض ، وإذا كان « المجتمع » غير واضح فإن رموزه الإيجابية كشخص حمدى ، والسلبية كانعدام النصير ، كافية بقدر ما تدل على أن انحراف سلوى ليس شخصياً بقدر ما هو نتيجة لأوضاع اجتماعية ، على الرغم من إشارته إلى الوراثة عن الأم والتأثر بالبيئة المنزلية .

ولقد بقيت فى « سلوى فى مهب الريح » آثار محدودة من قسوته على شخصياته التى كانت واضحة بشدة فى روايته الأولى ، وتدرجت فيما تبعها حتى اقتصرت على « حمدى » زوج سلوى الذى قسا عليه حسياً ونفسياً فظل عرقه يتصبب حتى قضى عليه داء صدره ، وسماه عارفوه : «أبا فصادة» و «البهلوان» وعاش مصاباً بحبسة فى لسانه لايكاد يبين ، وحبسة أخرى أشد فى إرادته لايكاد يعرف الحزم أو المبادرة، وإنما ينتظر دائماً ما هو كائن . وآخر ما نلمح من تطور النظرة بين الروايات الثلاث الأولى وبين «سلوى»: أن الروايات الثلاث ظلت فى حدود طبقة اجتماعية بعينها لا تتعداها ولا تحاول الامتداد إلى نظرة أكثر شمولا ، فظلت « الأطلال » تجرى فى قصور الأرستقراطية التركية ، وكانت الأخريان عن شخصيات من الطبقة الوسطى ، ولكن « سلوى » تجاوزت هذه الصورة ووضعت فيها طبقة « فى مقابل » طبقة ، أو على الأقل مع طبقة ، واستمرت المعايشة بضع سنوات حتى انتهت إلى غايتها المحتومة .

بقى أن نشير إلى موقف تيمور ورأيه فى الواقعية . يذكر أن اطلاعه على قصص موباسان وتشيكوف هو الذى نقله من الإغراق فى الرومانسية إلى الواقعية « ولا أعنى المذهبية ، واقميتى كانت تتلون بظروفى ، وشخصيات قصصى ليست تماثيل مصبوبة ولكنها كائنات حية [1] » . وإذا جاز القول بأن دعاة الواقعية المذهبية فى أوربا كانوا ينحون ظروفهم جانباً ، فإن كلمة « الظروف » نفسها لا تخلو من غموض ، وهذه النمطية التى نفاها عن شخصياته ، قد رمى بها من قديم مقرونة بالتبسيط والسطحية ، وأول من وجه إلى أدبه هذه الملاحظات الدكتور إسماعيل أدهم فى تعقيب ونقد لمجموعته « فرعون الصغير »[2]؛ إذ يرى أن تيمور يرتبط نظره بصورة الأشياء ، ومن هنا اعتماده على النقل المباشر عن مرائيها ومظاهرها ، وبذلك تجلت قدرته فى الوصف بالذات ، والوصف عنده هادىء ، ربما لما فى طبيعته من الهدوء ، ولكن ذلك وجه من واقعيته الساذجة التى تتراءى للنظر من آثاره ، وهذا الهدوء يفسح لعقله المجال للتدخل لتصفية ألوان الشعور وضبطها فى نسبة دقيقة مع الفكر بحيث يسوق إلى خلق توازن بين العقل والمشاعر .

ويشير حبيب الزحلاوى إلى ما يلحظ من ميل أبطال قصصه إلى الهدوء وبطء الحركة ، وقد يلمح فى واحد منهم توثباً أو نشاطاً ، ولكن لن يسمع له صوت يجأر أو يهمس، ولن يرى مبتسما أو عابسا أو غاضباً ثائراً أو راضياً بشوشا، وإنما هو على الدوام هادىء الطبع جامد الملامح والقسمات ، بطىء الحركة كأنه آلة تدور بنظام دقيق دورات إحصائية [3] . ويرى الزحلاوى أن هذه السمة

(١) الآداب البيروتية . أغسطس ١٩٦٠.

(٢) مجلة الرسالة ١٤/٨/١٩٣٩.

(٣) شيوخ الأدب الحديث: ص ٣

فى شخصيات تيمور ترجع إلى « التدليل » الذى يجعله « متفرجاً » يتناول الأشياء من الخارج ، ويستهين بكل ما يرى ويشاهد . وقد صيغت هذه الملاحظات فى صورة أقل تطرفا ولذعا ، ووجهت إليه على هيئة سؤال عن مدى صواب ما لاحظه النقاد من أن شخصياته بوجه عام من النوع النمطى ذى الشخصية الثـابتة التى لا تتغير كثيراً ولها لوازمها وعاداتها الخاصة إلى حد كبير . وكان جوابه مراوغا يعلى من قدر النمطية فى جانب ، ويفر من التسليم فى جانب آخر دون أن ينفى السؤال أو يثبته ، فيتساءل : هل يمكن أن ترتفع شخصياته السكينة مثل عم متولى والحاج شلبى ورجب أفندى إلى مصاف ترتوف ودون كيشوت وهاملت ؟ . ثم يقرر خصائص قصصه بنفسه فيقول : « لقد كانت قصصى فى جملتها أميل إلى الهدوء والاتزان ، تحاول جاهدة أن تستخلص ما فى أعماق النفس الإنسانية من خـير ومحبة ومسالمة ، كما تحاول جاهدة أن ترد ما قد يبدو فى السلوك الاجتماعى من تطرف وجموح إلى عوامل ملجئة أو إلى غرائز متأصلة ، ولقد تحريت فى قصصى ألا أقسو على ضعيف مال به الحظ ، ولا أمالىء قويا دانت له الغلبة ، ولعلى كنت أجنح إلى لون من المواسـاة للضعف البشرى ، كما أجنح إلى التهوين والإزراء بالتطاول والعنف والخيلاء[1] » ثم يذكر أنه لم يقصد إلى ذلك قصداً وإنمـا لاحظه النقاد وأنه راض عنه . ويبدو أنه فطن الى تسليمه بهذا الفتور الغالب على شخصياته ، فهى غالبا بلا موقف ، وبلا إرادة ، وهى أيضا نمطية إلى حد كبير كما لاحظنا من تحليلنا لشخصياته التى عبرت بنا ، فعاد يراجع أفـكاره عن نفسه ، فجعل الهدوء تحليلا ، وانعدام الإرادة عزاء ، وكأنه يقتحم الواقعية من أعظم منافذها « الاشتراكية » إذ يذكر أن الأفـكار الرئيسية التى يتحرك

(١) مجلة الآداب البيروتية : أغسطس ١٩٦٠.

ليحققها ترجع فى جملتها إلى محاولة التفطن إلى مواطن القوة والخير والجمال فى الإنسان ، وتفسير ظواهر الضعف والإسفاف والانحراف فى طوايا النفس البشرية المعقدة المغلوبة على أمرها بما لا يحصى وما لا يدرك من أسباب وعلل ، ومحاولة إلقاء الأضواء على زوايا من الحياة حافلة بألوان المفارقات وتنازع المشاعر ، حيث تتجلى محنة الضمير الإنسانى فى صراع الأهواء الرخيصة والمثل العليا ، ثم يذكر أن أكبر ما يهدف إليه أن تكون قصصه تبصيراً بالطبع البشرى ، وتجميلا لوجه الحياة ، وعزاء لأخيه المسكين : الإنسان .

ولن تخطىء العين فى عبارات تيمور نفسه، وبعد سياحة شاملة فى أدبه الروائى والقصصى ، ملامح كلاسيكية مسيطرة ، استمرت معه منذ محاولاته الأولى وإلى آخر مراحل نتاجه الفنى، لا تقف عند لغته المصنوعة المصقولة فحسب؛ وإنما تتعداها إلى ملاحظة الدكتور أدهم من خلق توازن دقيق بين الفكر والشعور، وإلى ما عبر عنه تيمور بحرصه على إبراز محنة الضمير الإنسانى فى صراع الأهواء الرخيصة والمثل العليا ، وإلى هذه النمطية الغالبة على شخصياته .

وتيمور — كظاهرة فى الرواية العربية — يستحق رعاية خاصة لمكوناته ، لأنها مكونات فننا الروائى بعامة . وقد استهواه من أدب فترته ، وربما قبل عودة أخيه من فرنسا ، أدب المنفلوطى بعاطفيته المسرفة ، وأسلوبه الرنان ، وقد جذبه كتاب المهجر لرومانسيتهم أيضاً . ولقد كان من حق الرومانسية فى أدبه أن يبدأ بها ، رعاية لعامل الزمن ، إذ هى أسبق، ثم تنتهى إلى عودة أخيه من فرنسا والتبشير بالفن الواقعى ومحاولة إضفاء الملامح المحلية عليه ، ولكن يخشى من وهم قد يتبادر نتيجة للحرص على الكشف عن المؤثرات فى تيمور ، وكأنه واقف خلف ستار يرتفع عنه مرحلة بعد مرحلة . فالرومانسية

وهذا ما نريد أن نقرره بالضبط — ليست مرحلة من مراحل تيمور ، وإنما هي شعور مستمر ومشارك إلى الآن ، يبدو فى اختيار تجارب بعينها ،ذات صلة أكثر بالمشاعر والعواطف الفردية ، وقد يظهر فيها الهيام بالطبيعة كما قد تبدو فيها ومضات صوفية ، وتتأثر لغته بطبيعة التجربة فتميل إلى الشفافية والإضمار .

وكذلك يمكن أن يقال إن الواقعية ليست مرحلة ثانية، وليست مرحلة أولى، ولكنها أيضاً مجرد «وجهة نظر» أو «أسلوب فنى» يلتزمه أحيانا بكافة أبعاده، ويأخذ منه القليل فى أحيان أخرى، وقد يقف منه موقف التجاهل أو الرفض حسب نوعية التجربة أو ضرورات البناء . وإذا صح أن البيئة الخاصة وعاء يشكل ويؤثر فإن بيئة تيمور الثقافية قد شكلها اللغويون ورجال الدين المصلحون ، والشعراء المجددون والتقليديون منذ كان صبياً يحوم حول المكتبة الكبيرة التى حواها قصر أبيه . وأغلب الظن أن مرضه لمرات عديدة ، وحيلولة المرض فى أعلى مراحله بينه وبين الدراسة العالية ، والتصاق روحه القوية بجسد نحيل لا يستجيب لمطالبها كان وراء تأصيل الإحساس الرومانسى فصار وكأنما هو طبع ، إلا أن هذا «الإحساس» فى حالة صراع دائمة مع «إدراك» عقلى لطبيعة الفن ، وهذا الإدراك الفنى فى صالح الواقعية، ومن ثم يتجاذب أعماله القصصية هذان القطبان المؤثران.

هذا التنازع أو التجاذب هو ما يمكن أن نفسر به الأساليب التى استعملها فى صياغة تجاربه الفنية ، وتصل أحيانا فى تنوعها إلى درجة التضاد الصريح، فهو دائماً بين إلحاح الإحساس الذاتى، ويقظة المعرفة العقلية التى أغنتها قراءاته وأسفاره المتعددة، وهذه القراءات كما رأينا للواقعية فيها النصيب الأكبر ، ومع ذلك فقد يحلو لبعض الباحثين أن يجعل التطور الفنى لتيمور فى القول بأنه بدأ رومانسيا ثم انتهى واقعيا،

وقد يقال العكس بشىء من التحفظ فى العبارة[1] مع الحرص على ربط هذه الأطوار بتقلب العمر بين الشباب والكهولة .

وقد يحاول بعض آخر إسناد هذا التقلب بين الاتجاهات الفنية المختلفة إلى لون من الرياضة ، إذ درس فن القصة وحفظ قواعده وحاول أن يخضع كل عمل من أعماله لقواعد وأصول هذا الفن فى أحد اتجاهاته ، يعينه على مسلكه هذا ـ التدليل الذى يجعله متفرجا يتناول الأشياء من الخارج ، مستهينا بكل مايرى وما يشاهد[2] . وهذا التفسير القاصى يحرم الكاتب من أخص مايميزه ، هذه الحمية التى يقبل بها على التعبير عن تجربته ، وتجعله مجرد دارس يحاول تطبيق المناهج الفنية على حكايات ذات طابع محلى . وإذا كانت بعض الشخصيات التى صورها تيمور يغلب عليها الهدوء فليس من المحتم أن يكون ذلك نتيجة تناول غير مكترث أو غير متحمس . وسيظل تفسيرنا قائما وسليما فى أساسه ، فالرومانسية كالواقعية عند تيمور ؛ كلتاهما ليست مرحله تجاوزها إلى غيرها بقدر ماهى جانب من نفسه ، وصورة من ذلك الصراع بين ذاته بكل ماتنطوى عليه والتربية العقلية والوعى الاجتماعى أيضا . وقصصه القصيرة تعطى فى تسلسلها هذا المعنى ، وقصة «حنين» وهى ضمن مجموعة «ثائرون» التى صدرت سنة ١٩٥٥ ـ مغرقة فى الرومانسية ، وهى لاتختلف فى طابعها الرومانسى عن قصصه الأولى التى اشتملت عليها مجموعاته المبكرة مثل قصة «الحكم لله» و «ياسادة ياكرام» و «إلى الجنة» وتواكبها قصص أخرى تغلب عليها النزعة الواقعية التحليلية مثل «العودة» و «محمد أفندى صلى على النبى» و «شيخ الخفر» .

---

(١) الدكتورة نعمات فؤاد : قمم أدبية ص ٣٩٥ .

(٢) حبيب الزحلاوى : شيوخ الأدب الحديث ص ٢٤ .

وحين نلقى نظرة على روايات محمود تيمور وتواريخ صدورها فإننا سننتهى إلى نفس النتيجة ، وقد عرضنا لروايتين من رواياته ، ورأينا التأثر بالواقعية المذهبية مع مزجها بألوان محلية ، فالشخصيات مصرية واضحة السمات (رجب أفندى) ولكن التركيز كله على العناصر الشريرة فى الإنسان (الأطلال) وهو لا يتوب عن شره حتى تدهمه الصواعق من كل جانب فتكون التوبة حركة اضطرار أو إنقاذ أكثر منها علامة على اعتدال النفس وصحوة الضمير . وكذلك توصف الأماكن وصفا موضوعياً هادئا ، إلا أنها تبدو أحيانا كالزائدة عن الحاجة . والروايتان معا علامة على حدة الشعور ، إذ تبعدان عن الاعتدال ، وتعكسان المبالغة فى رسم ملامح الشخصيات واختيار الحوادث وإيثار النهايات الفاجعة ، وتلك من آثار الموقف الرومانسى .

وفى المرحلة التى نعبر بها الآن كتب تيمور ثلاث روايات : « نداء المجهول » سنة ١٩٣٩ و « سلوى فى مهب الريح » سنة ١٩٤٤ و « كليوباترا فى خان الخليلى » سنة ١٩٤٦ ، وسنجد المفارقة حادة وصادقة بين نوعيات هذه التجارب ودلالتها على التنازع الرومانسى الواقعى ، فروايته الأولى رومانسية ذات مدلول رمزى ، وروايته الثانية واقعية خالصة ، وروايته الثالثة رمزية ذات مدلول واقعى . ورواية « نداء المجهول » مزدوجة التعقيد ، أو هى قصة داخل قصة ، تتمثل الأولى فى « مس إيفانس » التى طحنتها الحياة الأوربية القاسية ، وأعادت إليها قلباً طعينا فأسلمتها إلى الوحدة والعزلة ، وجعلتها أسيرة الرتابة مستهدفة للتأثر بأية خارقة تثير كوامن نفسها الحزينة ، وتصل فى تطوافها الذى يبحث عن السلوى إلى لبنان وتنزل فى فندق ، لتشتبك خيوط قصتها بخيوط القصة الأخرى ، وتتداخل فى النهاية حتى يتم الامتزاج ، لا الالتحام ، ففى الفندق تسمع بقصة يوسف الصافى

الذى أحب صفاء وحالت طبائع الصراع القبلي - كما حدث بين روميو وجولييت - دون لقائهما بالزواج ، فاتفق الحبيبان على أن يقتل يوسف صاحبته ليلة عرسها ثم يقتل نفسه ، ولكن يوسف وقد قتل محبوبته عجز عن قتل نفسه ، وغلبته مشاعر الخوف أمام المطاردة العنيفة التى استهدف لها من أعدائه أهل محبوبته ، وأصبح يتمسك بالحياة لايدرى لماذا ، واحتمى بالقصر المسحور المختفى فى مغارات جبل لبنان . وحين تسمع «مس ايفانس» بقصة يوسف تستثير أشواقها الظاهرة للتغلب على عزلتها وركود حياتها وأشواقها الخبيئة ، فهى أيضاً ضحية حب آخر على نحو لاندريه ، وتشارك فى المغامرة ، وتلتقى بيوسف ، وتسمع منه ، وحين يعبر عن موقفة القدرى الجبرى الانهزامى ويعلن رضاه بالعزلة ، واستسلامه للتأمل ، وإيمانه بأنه مسير ، تقول له «مس إيفانس» بحماسة: أنت الرجل الوحيد الذى فهم سر هـذا الوجود !! ويبلغ الاندماج قمته حين تنسحب خلسة ، وتعـود إلى يوسف تشاركه مصـيره وتسمع منه أفـكارها. والرواية بذلك احتجاج على الحياة الاجتماعية ، وعلى الحضارة الأوربية ، ولـكنه احتجاج هـروبى يبحث عن النجاء فى الهروب لا المواجهة أو محاولة التغيير. والتجربة التى أتخذت أداة للتوصل إلى هذا المغزى قصة حب - أو قصتا حب - محروم وطمين ، عاش حبيس القلوب الـكسيرة ، يتعزى بالأمل فى لقاء آخر بعيد عن دنيا الآلام . والمضمون والتجربة والإطار ، نتاج رومانسية متصوفة لا يشاركها غير القليل من الومضات الواقعيـة التى لا تجاوز الإطار الخارجي ، كوصف هذا الفريق من نزلاء الفندق فى مسيرته الصحراوية الجبلية بين أمتعة حله وترحاله ، وكذلك وصف المشاهد الطبيعيـة الجبلية .

ولـكن .. لماذا آثر تيمور هذه التجربة وابتعد عن واقع الحياة المصرية ،

الذى بدأ منه وأعلى من شأنه كثيراً ؟ .. ومن الحق أن يقال إن التسلسل من «رجب أفندى» كبداية و «الأطلال» ثم «نداء المجهول» لا يعكس شيئاً من المنطقية إذا جاز أن الكتاب يخضعون للمنطق فى أطوارهم الفنية ، وليس يعنينا فى شىء أن نردد ما يقوله فى نشراته الدورية التى يصدرها للتعريف بفنه بأنه بدأ محلياً يعنى بتصوير البيئة المصرية الصحيحة والنماذج المحلية من طبقات الشعب (يخص بالذكر منها طبقتى الفلاحين والعمال) ثم تدرج بعد ذلك إلى أفق أرحب ، فقدم النماذج الإنسانية وطرق الموضوعات العامة وحلل الطبائع البشرية ، لا يعنينا هذا التحليل والتعليل لأنه مردود ؛ لأنه قائم على اعتبار (المحلية) منافية للإنسانية ، وأنها لا تستطيع أن تمده بالموضوعات العامة ، ولا تعينه على تحليل الطبائع البشرية ، وهذا غير صحيح ، فضلا عن أنه استبدل بيئة لا يعرفها ببيئة يعرفها ، أو فى الأقل يعرف عنها الأكثر . ومع إمعان النظر فى الروايات الثلاث سنجد طابع «الشذوذ» هو المسيطر ، يبدأ محدوداً ، ثم يتفاقم ويعلو حتى يغمر كل شىء . وهذا الجرى وراء الإغراب والشذوذ مقدمة لمجافاة الحياة والاستسلام لأجواء الأساطير والشغف برموزها ، ولكن «تيمور» الذى بدأ من الواقع وظل فى حراسة «موباسان» و «تشيكوف» لم ينفصل عن هذا الواقع تماما ، وظل مرتبطا به فى بداياته ، مقاوما سحر الأسطورة والرمز ، أو الإغراب والغموض ، ويتمثل ذلك فى إصرار نزلاء فندق «الأمان» على الكشف عن سر أسطورة الصافى ، لكنها غلبته على أمره فى النهاية ، حين جعل الصافى بمنطقة الصوفى المتشائم يسيطر على «مس إيفانس» ويجذبها إليه . ويمكن أن نضيف إلى معرفتنا بالكاتب فى هذه المرحلة أسفاره المتعددة ، وبقاءه فى الخارج فترات طويلة ، يذكر – فى مقابلة تليفزيونية – أنه سافر وهو صبى فى صحبة والده إلى استامبول ، وإلى سورية

ولبنان وهما تحت الحكم العثمانى . كما سافر إلى أوربا (لم يحدد البلد) لأول مرة سنة ١٩٢٣ ، وبقى فى سويسرا عاما ونصف عام ابتداء من سنة ١٩٢٧ ، وعاد إلى مصر قليلا ليعود من جديد إلى سويسرا سنة ١٩٢٩ ويبقى فيها عامين للاستشفاء والاطلاع . وبعد ذلك توالت سفراته إلى أوربا وأمريكا ولبنان[1].
وهذه السفرات المتعددة يمكن أن تلقى ضوءا على تطوره الفنى ، وتعين على تفسير هذا التقلب بين الواقعى والرمزى . وتكشف تواريخ سفراته عن أن علاقته الأولى بلبنان كانت فى أيام الصبا ، حيث الخيال النشيط والهوى الجامح والتعلق بالغيبيات والجرى وراء كل ماهو غريب ، ولا نستبعد أن يكون فى تلك الفترة قد سمع حكاية يوسف الصافى وأنها ظلت تلح عليه حين ملك أداة التعبير وإمكانياته ، ولهذا لم يستطع أن يقوم بالنقل الزمانى أو المكانى ، فظلت تجرى حوادثها ولبنان تحت السيادة التركية ، لأن تجارب الصبا فى انطباعها الشديد على الشعور ، وترسبها فى لاواعيته لاتعين على مثل هذا التغيير الذى يحيلها من تجربة أسطورية إلى رواية واقعية .

وقد كتب قصصه الأولى ذات الطابع المحلى قبل زيارة أوربا ، و لا يذكر هو أن زيارته الأولى والثانية كانت للقراءة أو كان للاطلاع نصيب فيها . ويغلب على الظن أنه كتب « رجب أفندى » بين الزيارة الثانية والثالثة ، وكتب « الأطلال » بعد زيارته الطويلة التى قرأ فيها شيئاً من الأدب الفرنسى ، وتعرف على الأدبين الإنجليزى والروسى ، فظهرت نزعته التحليلية ممتزجة بميله القديم إلى تصوير النماذج الشاذة . واستطاعت « نداء المجهول » أن تستقطب عصارات فطرته ومعارفه العامة وجهده الفنى بمزجها الواقعى بالأسطورى والرمزى والرومانسى فى آن

(١) أجرى المقابلة مصطفى نظيم فى يونية سنة ١٩٦٧ وسجلها كتابة ونقلناها عنه .

واحد ، فإذا كان قد عجز عن النقل الزمانى والمكانى حيال ماسمع - والنقل أهم مايميز التجربة الفنية — فإنه استطاع أن يغير فى أبعاد الأسطورة بما منحها من دلالات إنسانية عامة ، وعلائق واقعية من خلال رحلة الاكتشاف ومأساة «مس إيفانس» الخاصة ، وهى واقع ورمز معا . ومن ثم فإننا نستطيع أن نقرر أن الخط الواقعى لم ينقطع مطلقا فى أدب تيمور القصصى ، هو يبدو على صورة ومضات فيما هو رمزى أو رومانسى ، ولكنه ظل يتدفق بكل قوته فى مجال آخر من مجالات الشكل الفنى ، هو القصة القصيرة ، ومجموعاته القصصية فى تلك المرحلة ذاتها تكشف إلى حد كبير أن القصة القصيرة ارتبطت عنده بالواقعية — إلا فيما ندر — وهو مايتمشى وطبائع الأمور ، فالقصة القصيرة — كشكل فنى - من مواليد الواقعية ونتاج فلسفتها الفنية والاجتماعية ، بل إن روايته الصغيرة Novelette «أبو على عامل أرتست» التى صدرت فى نفس العام مع « الأطلال » تكشف عن هذا الولاء المزدوج للواقعية وللإغراب ، الذى بلغ مداه فى « نداء المجهول» فاختل التوازن وغلب الجو الأسطورى .

ونحن نحرص كثيراً على التأكيد على أن القول بامتداد الخط الواقعى فى أدب تيمور وفنه القصصى ، وكشفنا عن انحناءاته ومتاهاته بين الرموز والعواطف الرومانسية ، لايعنى بالضرورة أن نفرض بدايته على كهولته وشيخوخته ، فهذا مع مجافاته لطبائع الأمور ليس المراد ، وسنرى أنه حين عاد إلى الواقع فى «سلوى فى مهب الريح » عاد إليه بنظرة جديدة .

من الحق أن الفتى المشبوب العاطفة الوطنية ، المتأثر بدعوات التجديد ، المنفعل بفن الواقعيين ، قد رفع إلى مسرح الفن الرفيع شخصيات الشيخ جمعة ، وعم متولى ، ورجب أفندى ، وهم جميعا من البسطاء الذين لا يأبه لهم فى مصر

— فى زمنهم — غير الروائى المتعاطف الذى جمع إلى الحس الفنى الموقف الاجتماعى التقدمى أو المتحرر ، ولكن مثالية الشباب لا تدوم إلا ريثما ينتهى الشباب غالباً ، فما لبث أن التفت إلى نفسه ، وتجاربه الخاصة ، فظهرت آنا على صورة كتب وصفية لرحلاته التى يقطع بها أيامه الهادئة ، وآنا فى صورة كتب يحاول أن يمنحها طابع الذكريات والمطالعات والنقد ، ولكنها فى صميمها تعبر عن علاقاته الاجتماعية المجاملة لكتاب فى مستواه الاجتماعى . وفى سنة ١٩٤٤ بالذات صدرت له ثلاثة كتب أولها عن رحلاته: « أبو الهول يطير » وثانيها عن مجاملاته: « عطر ودخان » وثالثها رواية ، هى الوجه الفنى لموقفه الجديد الذى تجاوز فيه زمانا مرحلة الشباب المثالية ووعى مكانه الاجتماعى الحقيقى ، وبدأ — بدرجة ما — يتفاعل معه ، وربما يقتنع به أيضا ؛ وهى رواية « سلوى فى مهب الريح » التى عرفنا .

على أن « سلوى فى مهب الريح » لا ترتكز على تطوره الشخصى وتغير موقفه الاجتماعى فقط ، ولو قلنا بذلك لسقطنا فى شرك التبسيط ، وشاركنا القائلين بعكس ذلك فى خطئهم ، وقد أشرنا من قبل إلى اعتراضنا على القول بأن « الأطلال » فى ابتعادها عن الواقع الشعبى تمثل يأس الطبقة المثقفة من الحياة السياسية المصرية بعد الأمل فى الثورة . فمثل هذه التعليلات تغفل العوامل الشخصية التى لا يمكن تجاهلها . والعامل الشخصى ليس فرديا دائما ، فهو — كموقف — يستمد أصوله من حركة المجتمع أيضا، ومن الدعوات التى تتجاوب فى أقطاره ، بالإضافة إلى المكونات الذاتية للشخصية .

وفى أعقاب الحرب العالمية الثانية ظهرت « كليوباترا فى خان الخليلى » ، وواضح من عنوانها أنها أحيت شخصيات تاريخية لها شهرتها الخاصة ، مثل

كليوباترا ، وتيمورلنك ، وأنطونيو . وحركتها فى بيئة ما بعد الحرب على أرض مصر ، فى « مؤتمر المدينة الفاضلة لدعم السلام » وهو كما يقدمه المؤلف : مؤتمر أهلى آمى لا صلة له بالحكومات ، فكرت بعض الهيئات الكبرى فى العالم أن تقيمه استكمالا لمؤتمر الصلح الدولى الرسمي العتيد . وقد أضيفت شخصيات أخرى معاصرة غير تاريخية هى التى أقام عليها المؤتمر فى البداية ، ثم تطرق المؤتمر إلى موضوع الأرواح ، فإذا به يستعين بتلك الشخصيات التى تظهر فى صورة النقاء ثم تمتزج بالدنيا وتزاولها فتعود إليها طباعها القديمة . والكاتب يكشف بذلك عن موقف إنسانى متشائم أملته قسوة الحرب وضراوتها وانتها كها للقيم الإنسانية وتلاعبها فى دعاياتها بالمبادىء والأخلاق . كما لم تسلم المؤتمرات التى أعقبتها من عدوانية الأقوياء على الضعفاء ، واستخفاف المنتصرين — كما كان ستخف الذين هزموا — بكل قيمة إنسانية .

وقد عقد المؤلف مؤتمره الخاص وجعله مزيجا من الواقعى والمتخيل ربما يأسا من الواقع ، أو رغبة فى إبراز الرمز والتركيز عليه ، وحين يلجأ المؤلف إلى جو أسطورى وتجربة متخيلة فإن ذهن القارىء ينفصل عن الحياة الدارجة ويصير المغزى الرمزى هو المسيطر .

وهذه الشخصيات جميعا يضمها إطار رمزى واحد ، ينتهى إلى أن الحياة الدنيا ليست بدار النقاء والبراءة والصفاء ، وأن من يلابسها ويزاولها لابد وأن يستدرج إلى مواضعاتها التى لا تخلو من شر وأثرة واستعلاء ، فإذا به مشبه لها مهما حاول أن ينأى بنفسه عنها ، إلا أن يبارحها ويعود إلى عالم الروح . ولابد أن تستوقفنا عبارة عن الشخصيات ، فى مقدمة المؤلف : «فإذا هم كما كانوا من قبل ، ينزعون منازع الآدمية الخالدة » فهل أراد أنهم كما كانوا من قبل لأنهم ينزعون منازع

الإنسانية الخالدة ، فى كون الإنسان وليد ظروفه الوراثية والبيئية ، فإذا ماعادت هذه الظروف عادت له صفاته كما كانت ، فهم أشرار الآن ، وتياهون معجبون الآن لأنهم كانوا أشراراتياهين من قبل ؟ أو أرادأن الشر والأثرة والاستعلاء وكل ما لا يستحب من الصفات هو الأساس والفطرة،وأن الإنسان لايتطهر من أدرانه إلاإذا فقد روابطهالأرضية كاملة ؟ إن الحكم فى هذهالحالة الأخيرة شامل للجنس البشرى ، للإنسان ، ولكنه فى الحالة الأولى منصب علىهذهالشخصيات المذكورة فى الرواية فقط ، إذ تعود إلى طباعها الأولى لا غير ، ومعنى ذلك أن المؤلف لو كان قد اختار شخصيات على جانب من العظمة الأخلاقية أو المثل الإنسانية لظلت على حالها ولم تتغير . وأغلب الظن أنه سيء الظن بالإنسان ، لا بعصر من عصور البشرية ، أو بجيله هو ، وإنما أرادأن يبرهن على أنالأرض هى الأرض ، ولو جاءها المتطهرون الذين جابوا تجربة الموت وصاروا أرواحا لغلبتهم بمنطقها ، وأخضعتهم لضروراتها ، فتيمورلنك يخلع صورتهالتقليدية ويبدو مثالا للتواضع والشفقة، حتى يقول لبعض أعضاء المؤتمر (ص ١٧): الألقاب كلها زيف وبهتان . . . سمى « بتيمور الأعرج » وكنى . ويهتم اهتماما كبيرا بكلب ضال عثرت به قدمه فى الطريق، ولا يهدأ له بال حتى يطمئن إلى مصيره ويوكل به من يعنى بشئونه ، ولا يفتأ يسأل عنه بين حين وآخر ، ولكن مرات السؤال عن الكلب تتباعد حتى تنقطع ، ويسترد طبيعته القاسية المتغطرسة فينتهى به الأمر إلى أن يضرب حاجب المؤتمر ضربا مبرحا بعصاه المتوجة بحمامة السلام ، وحين ينعته المضروب بالطاغية ، يردد تيمورلنك الحجة الخالدة : « فلنكن طغاة فى سبيل المحافظة على الصفاء والنظام وإقرار السلام[1] » . وقد تدرجت

---

(١) كليوباترا فى خان الخليلى : ص ١٥٩ .

كليوباترا أيضا من الروحية الخالصة إلى مزاولة حياتها كأنثى لها طابعها التاريخى المعروف ، فقد بدأت بالنظر فى المرآة ، ثم أخذت تلحظ من بعيد وتتغافل عن نظرات الإعجاب وما تزال تتشبث بأنها مثال الخلق الفاضل ، ولكن مارتن الأمريكى أخضعها لما يريد ، حتى كانت تتحسر وهى تغادر الأرض على السحابة الوردية ، وإن اضطرت إلى إظهار التجلد والوقار فإن عينيها كانتا نديتين (ص ١٨٥) .

وقد ظل لهذا العمل صلة قوية بالواقع تتجاوز المغزى العام المتشائم ، والقائم على التنظير ، بما يحدث فى المؤتمرات الدولية ، وذلك يتمثل بالدرجة الأولى فى الشخصيات غير التاريخية ، وفى اللمسات الذكية التى تأتى عبر المواقف والمشاهد المختلفة .

قد تدل هذه التجربة الفريدة للمؤلف فى المجال الروائى على يأسه من الواقع أو رغبته فى التركيز على المغزى العام — كما قدمنا — ولكنها أيضاً قد تكون ناتجة عن عجزه عن مواجهة الواقع بالتحليل والتوجيه والاقتراح . لقد ارتفعت شعارات لا تنتهى أثناء الحرب وفى أعقابها ، تختفى وراءها غايات غير معلنة فى الشعار ، وقد انكشف الزيف على أشده حين انتهت الحرب ، واختلط الأمر على الناس ، وكانت مصر فى موقف صعب ، فلا هى مستقلة ولا هى مستعمرة ، ومجتمعها تنتابه العلل والآفات ، بعضها قديم موروث وبعضها من إضافات محن الحرب وأرزائها ، فهل كان باستطاعة تيمور أن يضع يده على مكمن الداء ؟ إن اتجاه التيار لم يكن قد تحدد بعد ، وقسمات الصورة لم تتخلق على نحو يدفع إلى اتخاذ موقف نهائى ، ومن ثم فإن الفكاهة الساخرة الأسيفة تصير هى النغمة المتوائمة عند الكاتب ، وربما عند القارىء أيضاً ، الذى أنهك

روحيا بفعل الحرب ، فأصبح يميل إلى الترويح والهروب من جدية المواجهة ، ويقنع بالتعليق الساخر والملاحظة البارعة دون التحليل العميق .

وكما أن هذه الرواية خطوة متراجعة فى منهج الكاتب الواقعى التحليلى فإنها خطوة متراجعة فى التكنيك الفنى ، إذ تساق على هيئة مذكرات يكتبها موظف فى وزارة الخارجية المصرية ، وقد أصابها مايلحظ فى المذكرات دائماً ، ولا نعنى أن الرابطه الداخلية بين الحوادث مفقودة لا تجمعها غير صفحات المذكرات وشخصية كاتبها التى تشارك فى الحوادث مشاركه غير جادة ، كلا ، فالرواية تقوم على المؤتمر بين التحضير والانعقاد والانتهاء ، وعلى شخصياته المشاركه ، وهى برغم اختلاف مشاربها قدمت لتناقش مشكلة محددة ، ولكن اطراد الحوادث مفقود لوجود كاتب المذكرات نفسه الذى كان يكثر التنقل ويختطف المواقف اختطافا ، حتى ظهرت بعض « اليوميات» فى صفحة واحدة . ومثل هذه الصورة غير المشبعة تذكر بالكتابة الصحفية الخفيفة . واجتمعت النظرة التهكمية إلى الأمور ، فتقاصرت الرواية عن جلال القضية مرتين ، بأسلوبها الساخر ، وبمواقفها وصورها غير المشبعة .

ويتولى يحيى حقى بنفسه الكشف عن دوره فى إضافة تقاليد تكنيكية جديدة للرواية العربية ، فيقول : « ربما كنت فى قصة « البوسطجى » أول من استخدم « الفلاش باك » ، أى البدء بالأحداث المتأخرة فى القصة [1]. » وهذا النهج واضح فى : « دماء وطين » — أو البوسطجى — إذ تبدأ بشكوى من عمدة كوم النحل ضد موظف البريد — عباس — وحين يلتقى به معاون الإدارة الذى يعطف عليه إذ يشاركه الغربة — نعرف الحكاية بغير ترتيب أيضاً.

(١) جريدة الجمهورية فى ١٥/١٠/١٩٦٤ .

وفى « قنديل أم هاشم » تبدأ القصة فى تسلسل زمنى طبيعى لتخرقة فى حركة واحدة هى ذهاب إسماعيل إلى أوربا وعودته، ثم يبدأ يقص ما كان . فالرواية الأولى أعلى تعقيداً وأبعد عن السرد من الثانية . وفضلا عن ذلك فإن عنصر التشويق والإثارة أكثر وضوحا فى الأولى أيضاً ، و« بلاغ » العمدة فى الصفحة الأولى يذكرنا « بإشارة » عمدة آخر فى الصفحة الأولى من « يوميات نائب فى الأرياف » ، والتهمة التى تضمنها البلاغ تثير التساؤل ، وقصة الحب الخفى بين حميلة وخليل ، فى ومضها وخفوتها تستأثر بالانتباه ، وبين هذا وذاك ينحدر عباس نفسه من التماسك إلى الانهيار ، وعلى الرغم من أنها قصه توافرت لها عناصر عديدة مشوقة ، فيها الخطيئة والثأر أو الانتقام ، وفيها الموظف المنحرف عن أمانة الوظيفة ، فإنها لم تتحول على يد المؤلف إلى قصة بوليسية ، أى أن شعور القارىء لم ينصرف إلى « النهاية » وكيف تكون ، ومتى يسقط الجانى فى يد العدالة . بل تفاعلت نفسه ديناميكيا مع المشكلة نفسها فشارك فيها بموقف أصيل ، ولم يرفى الجناة إلا ضحايا ،والسبب فى ذلك أننا لم نعش على سطح الحوادث ، فكلها مؤصلة ، أى مكشوفة الأصول ، ودوافعها قد تعقبها المؤلف فى نفوس الأفراد وعقائد الجماعة وطبيعة الأرض ، فسلم البناء الفنى ، ولم يعد الفعل ورد الفعل هو المحرك لحوادثها على الرغم من منحاها الدرامى ، وظلت فى صميمها قصة تحليلية .

ولهذا الكاتب خصائصه المميزة فى استعمال اللغة ، إذ يؤثر التعبير الشعبى بنكهته العريقة المميزة على التعبير الفصيح المشترك الذى لا رائحة له لكثرة ما جاب من أقطار وعصور . يسأله صحفى عن أكثر ما كان يحن إليه فى مصر إبان إقامته فى أوربا موظفاً فى السلك السياسى فيقول : كنت أحن للأحيا

القديمة ، التى أسمع فيها كلمات مثل : « أجرنها » و « يادلعدى » ، أحن لهذه الجوع الفقيرة من المساكين والغلابة الذين يعيشون برزق يوم[1] » وهــذا الاقتباس له مغزاه؛ فإنه لا يستعمل — غالباً — من العامية غير مفردات، ونادراً ما يلجأ إلى جملة كاملة أو موقف . وفى هذه القصة آثر « الفقير » على نظيره الذى يستعمل كثيراً ، ولـكنه يتفوق أكثر فى تعابيره المبتـكرة التى تصل إلى روح التعبير الشعبى دون أن تتخلى عن أناقتها اللغوية بغير مبالغة . يتحدث عن « المعاون » وكيف صار مرهقاً « بعد نهار قضاه على ظهر الحمار » وذهب المعاون إلى عباس ، وحدثه بمودة ، ولـكن الآخر رد بجفاء من وراء نافذة مكتبه ، وكان المعاون يمسك بقضبان النافذة ، واستمرت الخشونة « ثم لانت الحديث واختلطت أعمدة الحديد بالابتسامات والضحكات » ، كما أنه — حرصاً على الدقة — يميل إلى الإيجاز، ومن ذلك تجنبه الربط بين الجمل بالطريقة التقليـدية مثل : بيد أن ومع أن وأشباههما « مما يجعل القارىء طفلا محتاجاً إلى من يمسك بيده خشية السقوط ، حيث يريد أن تـكون الصلة بينه وبين قارئه صلة ذهنية كـكتاب الغرب[2] » .

ولعل هذا الميل إلى التركيز والتـكثيف هو الذى مال به إلى القصة القصيرة، ولا تبلغ أطول رواياته مائة وعشرين صفحة من القطع المتوسط .

ولنـا بعد ذلك ملاحظتان : تتعلق الأولى بموقف الـكاتب كراوية أو مقدم للقصة ، فمن الطبيعى وهو ليس شخصية لها دورها أن يختفى ولا يشعرنا بنفسه، وهذا ما لم يلاحظه بدقة؛ إذ كان يتدخل أحياناً ويعلق على تصرف شخصية ما

---

(١) الجمهورية ١٥/١٠/١٩٦٤ .

(٢) الدكتورة نعمات فؤاد : قمم أدبية ص ٣٥٨

بصورة تجعل منه وصياً عليها ، ومن ثم يجد له الحق فى تقريعها واتهامها بالعجز أو التقصير ، مثل ذلك التقديم الذى عرف فيه بعباس وكيف التصقت مشاعره بالقاهرة ، وتلفت جذوره حين غادرها إلى الصعيد إذ « عميت عيناه عن ثروة الصعيد فى سمائه وحقله ، وسمرت على أكوام الحطب » !! والتعبير عن موقف عباس بـ « عميت عيناه » لا يدل على حالة عباس النفسية أو السلوكية بمقدار ما يدل على حكم المؤلف عليه وعلى مسلكه ، وكان يمكن أن يجعل إحدى الشخصيات التى لم تكن على وئام مع عباس هى التى تقول ذلك .

أما الملاحظة الثانية والأخيرة فترجع إلى موت أم أحمد ، تلك المتصابية التى كانت تعرف سر جميلة وحدها . لقد أماتها المؤلف لغرض مرسوم هو إغلاق كافة السبل الممكنة لإنقاذ جميلة من ورطتها ، وتبرئة ضمير « البوسطجى » الذى تورط بفتح الرسائل ، ولو أنها اضطرت إلى سفر ما لكانت أقرب إلى منطق الحياة ، أما الموت فهو فى متناول كل من يمسك بالقلم ، يحسم به ما عجز التطور البنائى عن حسمه من جوانب شاردة، فى سبيل التركيز الأخير على موقف موحد ، وليس ذلك هو المهم بقدر أهمية خضوع الأمور لمنطق الحياة فى ظروفها ، لا للقدر فى ضرباته العفوية .

وفى « قنديل أم هاشم » تتخلف « الحادثة » فتفقد القصة عنصر التوقع ، ولا يبقى لها إلا هذه المفاجأة اليتيمة متمثلة فى تحطيم القنديل ، ولكن الكاتب يستعمل أسلوباً أرقى فى الأداء هو الأكثر مناسبة وتوافقاً مع موضوعه ، فإذا كان إسماعيل يجتاز أزمة روحية فإن « الرمز » يكون ملائماً للتعبير عن تلك الأزمة ؛ لأن « الرمز » بإيثاره للغموض ، وانطوائه على معان غير محددة يمكن أن يتحمل أبعاد مثل تلك الأزمة التى يصعب تحديد بعدها على القطع . وإذا

كان إسماعيل رمزاً لأزمة جيل الرواد الذين بهرتهم أوربا وعقدوا العزم على تجديد مصر، ولكنهم اصطدموا بإمكانيات البيئة الفقيرة، وكانت فاطمة النبوية رمزاً لمصر التقليدية التي تخلط بين الإيمان والخرافة، وكانت مارى رمزاً لأوربا بأخلاقياتها الحرة، وماديتها وعقلانيتها وفرديتها، إذا كانت الشخصيات يمكن أن تفسر على هذا النحو، فلا تجمد حركتها وتعبيراتها عند العطاء المباشر والمعنى الحرفى؛ فإن ذلك مما يغنى هذه القصة ويكسبها عمقاً أبعد مدى من هذا الحيز المحدود الذى يضطرب فيه إسماعيل ومن شاركه طرفاً من حياته.

وقد قام «القنديل» بدور المرآة الكاشفة عن أعماق إسماعيل «فإن كان إسماعيل راضياً مطمئناً فالقنديل وسنان كالعين المطمئنة إشعاعه كإشعاع وجه وسيم لأم ترضع طفلها فينام فى أحضانها. بل إن سلسلة هذا القنديل لا وجود لها فى الواقع، إنها وهم وتعلة، أما نوره فليس كالنور الذى نألفه «كل نور يفيد اصطداماً بين ظلام يجثم وضوء يدافع، إلا هذا القنديل فإنه يضيء بغير صراع»، أى أن القنديل فى هذه اللحظة المطمئنة التى يعيشها إسماعيل يصبح رمزاً لإيمانه، فيكون من الواجب إبراز أهميته الروحية بينما يتراجع وجوده الواقعى إلى الوراء، لهذا يجرده الكاتب من كل ما يربطه بالواقع كالسلسلة والخصائص الطبيعية للضوء، وينكر عليه حتى وجوده فى المكان والزمان... فإذا كان الموقف موقف تمرد وإنكار... تراجعت القيمة الرمزية للقنديل، فاختفت خصائصه وطفا القنديل نفسه على السطح، وأصبحت الصورة التى تلقاها العين لدى النظر الخارجى صورة قنديل واقعى قد علق التراب بزجاجه، واسودت سلسلته

من هبابه، تفوح منه رائحة احتراق خانقة ، أكثر ما ينبعث منه دخان لا بصيص ضوء[1] . وهكذا اتسمت نظرته إلى شعبه ، وإلى أوربا فى حالات السخط والرضاء. ورعاية المضمون الرمزى يختزل الكاتب الوقائع المادية ويجنح إلى التعبير الشعرى[2]. ومع ذلك ففى القصة نزعة عقلية واضحة ، وبخاصة حين يراجع إسماعيل موقفه من أوربا ، وينتهى إلى أن القبول الكلى كالرفض الكلى أمر غير مرغوب فيه ، وهو غير علمى أيضاً ، وأن تمرده الرافض قد خلا من التعاطف والتفهم والحب ، خلا من الإنصاف .

وفى مقال طويل يهاجم الدكتور رشاد رشدى هذه القصة ، إلى درجة إنكار تصنيفها كقصة ، إذ هى عنده مجرد تعبير مباشر نقل فيه الكاتب مادته الخارجية كما هى فى الحياة ، دون أن يتدخل ليخلق من هذه المادة عملا فنياً متكاملا متماسكا؛ « فما علاقة حبه لنعيمه الساقطة التى تابت بارتداده إلى الغيبيات ، وما علاقة ارتداده إلى الغيبيات بنجاح علاجه لعيني فاطمة ، وما علاقة كل هذا بكونه زير نساء ، وبإصابته بالربو فى آخر أيامه ، وبترهل جسمه ، وبكونه كثير الضحك يميل إلى المزاح ؟ إن هذه التفاصيل وغيرها مما تزخر به القصة يرتبط بعضه بالبعض ارتباطاً آلياً بحتا ، أى أنها لا تكون فى مجموعها « كلا » متماسكا . . . فنحن نستطيع أن نسقط الكثير من هذه التفاصيل دون الإضرار بالقصة ، فمثلا نستطيع أن نسقط نعيمة وكذلك الربو الذى أصابه وكذلك حبه للنساء ، بل

---

(١) دراسات فى الرواية المصرية ص١٧٧ ، ١٧٨ .

(٢) السابق: ص ١٨٠ .

نستطيع أن نسقط أيضا رحلته إلى أوربا ، فما كان فى حاجة إلى السفر لأوربا لكى يؤمن بالعلم والطب... فهى لا معنى لها ... أو ... لها معنى جزئى ، ولكنه معنى لا ينبع من الصورة نفسها ، بل يقحمه المؤلف عليها عندما يقرر فجأة — وبدون سبب وخروجا على منطق أحداث القصة نفسها — أن الغشاوة التى كانت على عينى إسماعيل قد زالت لأنه لا علم بلا إيمان ... والحقيقة أن قصة قنديل أم هاشم — كعمل فنى — لا وجود لها بالفعل ؛ لأن المعنى الجزئى من صفات الأعمال غير الفنية ، ولأنه ما من عمل فنى يمكن أن يوجد دون أن يكون له معنى كلى ينبثق من داخله ويكمن فيه من بدايته إلى نهايته[1] » . وينتهى إلى أن الكاتب لم يستطع أن يخلق شخصية حية نستطيع أن نفهم فى حدودها تصرفات صاحبها ، ولذلك نعجز عن تفسير تصرفات إسماعيل ، وقضية العلم والإيمان مع سموها لا يكفى أن يقولها المؤلف بل يجب أن تقولها القصة نفسها ، والطريق إلى ذلك هو طريق الشخصيات بمقوماتها الفردية المحددة المعالم التى تجعل كل ما يفعله صاحبها مفهوما بل ومحتوما أيضا . وينكر الناقد على إسماعيل أن يفكر عند قدومه فى مواجهة الإسكندرية قائلا : « أنت يا مصر راحة ممدودة إلى البحر... » إلخ ؛ إذ لا يمكن أن يفكر بمثل هذه الطريقة الإجمالية التى تخرج بالحدث من نطاق القصة إلى نطاق الحياة ، وهذا الوصف يمكن أن نقرأه فى كتاب من كتب الجغرافيا أو كتب الرحلات ، وكذلك يجب الاستغناء عنه لأنه يعطل الحدث بدلا من أن يساعده ... إلخ .

ومن الطريف أن حقى سئل عن رأيه فى هذه الاعتراضات الحادة على تكنيك الرواية ، فاستمد من طبعه الهادىء المتعاطف إجابة مسالمة فقال: أنا أدرى

(١) مقالات فى النقد الأدبى : انظر الصفحات: ١٥، ١٩، ١٩٣، ١٠٢، ١٠٣ .

الناس بعيوب هذه القصة ، وأهمها خلوها من الحوادث ، وربما كان رشادرشدى على حق حين نفى عنها صفة القصة ، ولكنها تمثل مع ذلك فهى الخاص للقصة ، فأنا ضيق الصدر بالسرد وتتابع الحوادث ، وأحب أن أصل بسرعة إلى المغزى والدلالة ، وقد شعرت أن لقنديل أم هاشم تأثيراً كبيراً على مختلف المستويات الثقافية ، وكل ما يهمنى فيها أن أصور الصدام بين الشرق والغرب ، بين المادة والروح ، بين الثورة على خمول الشعب والرغبة المتأججة فى تحريكه[1] . ونحن بدورنا سنضع دفاع المؤلف تحت بند الاعتذار المهذب لا الدفاع المقنع ، ولابد أن نناقش هذه الآراء تفصيلا ، ونضع فى اعتبارنا منذ البدء جانبين على غاية من الأهمية هما : وجود راوية يقوم بتقديم القصة دون أن يشارك فيها ، هو مجرد ناقل لما سمع عن جده الشيخ رجب وعمه الدكتور إسماعيل ، ثم احتساب القصة فى زمرة قصة الشخصية ، فطغيان وجود إسماعيل على كل جوانبها أمر لا يجوز إغفاله ، ووجود الراوية — وقد كان الكاتب ينبه إلى موقفه كثيراً وفى كافة مراحل تطور القصة - يفسر لنا لماذا ترتبط جزئيات القصة ارتباطا عضويا حتميا . الراوية مندفع لنقل تجربته ، وهو يختار مما يتوارد على خاطره ما يحيى الفترة ويقوى الإحساس بالمشكلة ، إلا أنه — لعلاقته الشخصية بإسماعيل — يتحدث عنه أحياناً حديث العارف ، ويضيف ما يدل على معرفته به دون أن يكون لذلك علاقة حتمية بالمشكلة الرئيسية أو شخصية إسماعيل فى ذاتها ، إن وجود الراوية يفسر مثل تلك الأمور التى نظر إليها على أنها زائدة عن الحاجة ، مثل وصف إسماعيل بالسمنة وإصابته بالربو ... الخ . كما يمكن أن تفهم — على ما يرى الدكتور الراعى — فى حدود دلالتها على أن إسماعيل كان يتمتع فى أواخر

---

(١) جريدة الجمهورية فى ١٥/١٠/١٩٦٤ .

أيامه بحالة قبول ورضى روحانيين انعكسا على ظاهره ، فيملأه حب الحياة كل هذا الحب، ويرضى عن نفسه الرضى الذى يستطيع معه أن يهمل مظهره بين الناس ويقنع ذلك من حسن رأيهم فيه[1] . وحين يطالب الدكتور رشدى بحذف أفكار وتأملات إسماعيل عندما أقبل على الإسكندرية أو بالتخلص من إهمالها ، ويرى أنه من الممكن أن نقرأ مثلها فى كتاب جغرافيا ، فإنه يصل إلى درجة السخرية المستهينة إذ يرى إمكان وصف مصر فى كتاب للجغرافيا بأنها راحة ممدودة إلى البحر ، وبأنها دار كل ما فيها يوحى بالأمان !! ويحبذ الحذف لأن هذه الأفكار تعطل « الحدث » بدلا من أن تساعده ، وسيذهب الأساس الذى ينهض عليه هذا الاعتراض حين نعرف أن « القنديل » قصة شخصية ، شخصية فى موقف أو مواقف تعانى أزمة ، وكل ما هو كاشف لجانب من جوانب الأزمة هو الجدير بالتسجيل ، وليس من حقنا أن ننتظر حدثا لأن « الحدث » و « الشخصية » إن لم يكونا على طرفى نقيض فإنه ليس من المحتم أن يتلازما .

وحين تكون « الشخصية » هى الهدف فإن الجزئيات تتحيز لتكون فى خدمتها ، وحين تكون « أزمة الشخصية » هى السبب فى وجود هذه الشخصية بعينها فليس من الملح فى الأساس أن يستغرق الكاتب فى إحاطتها بأسباب الحياة المادية اليومية ، إن الضوء مسلط على « الأزمة » ، وفى هذا يتحقق جانب من جوانب الواقع بصرف النظر عن مدى صدق مثل هذا الموقف فى الحياة . وإذا وضعنا صفات إسماعيل قبل الذهاب إلى أوربا ، فى مقابل صفاته بعد العودة ، ثم صفاته حين تخلص من تمرده ، وانتقل إلى المسالمة ، سنجد التبرير المقبول لأكثر ما أسبغ عليه من صفات هذه المرحلة الأخيرة ؛ كان ريفياً أكرش ، يجد لذته فى زحام النساء

---

(١) دراسات فى الرواية المصرية : ص ١٨٤ .

حول المقـــام ، وعاد سمهرى القوام مرفوع الرأس ، ومع الزمن عاد الكرش وترهل وفاحت رائحة علاقاته النسائية بين معارفه ؛ عود على بدء إذا أحببنا، أو انتصار طبائع الإقليم على التأثير الوافد إذا شئنا ، وهذا وذلك يؤكد أن إسماعيل آمن بمصر . وينظر الناقد إلى شخصية « نعيمة » على أنها زائدة عن الحاجة ، وأنه لا رابطة بين رؤيتها وهى تقدم الشموع علامة على توبتها ، ورجوع إسماعيل عن مبالغاته وتحديه للبيئة . وهـــذا الرفض للشخصية وعلاقتها راجع إلى إغفال «الرمز » فى القصة. ويمكن أن نقول : إن « نعيمة» هى الصورة المجسمة لأعماق إسماعيل ، سعيها إلى التوبة وعجزها عنها ، ثم بلوغها بتحقيقها حالة الرضا وفرحها بذلك وإيقاد الشموع علامة على أعماق إسماعيل . كان إسماعيل فى أعماقه غير راض عن حياة الخرافة التى تأخذ عليه أقطار وجوده ، ولكنه لم يكن يجد منها مفراً، هى قدره الذى يقبله كارها ، وكانت رحلته سبباً فى فتح النوافذ على عقله، ولكنه انتقل إلى الطرف المقابل فظل يحتمل حياته كارها ، وكانت توبة « نعيمة» إيذانا « بتوبة » أخرى صارت قريبة . ثم يبقى الاعتراض على أثر القصة ،وهل هو كلى أو جزئى ؟ ويرى أنه يجـــب التفريق بين الشعر والمسرح والقصة القصيرة ، والرواية فى هذا الجانب، ويرى أيضاً أن الثلاثة الأول يجب أن يتحقق لها هذا الأثر الموحد أو الكلى استجابة لطبيعة بنائها ، وتختلف الرواية عن ذلك من حيث تملك إمكانيات تعبيرية وأشكالا أكثر حرية . فإذا أضفنا إلى ذلك أننا بإزاء قصة شخصية فإن الحديث عن الأثر الكلى يصبح غير حاسم فى نفيها عن القصة، على شرط أن نتقبلها فى حدود الشكل الروائى ولا نعتبرها قصة قصيرة ، وقد سبق مناقشة هـــذه النقطة ، كما سبق مناقشة الادعاء القائل بأن إسماعيل ولأسباب غير واضحة ، ارتد من العلم إلى الخرافة مرة أخرى . والذى نقوله مع هذا الناقد بحق : إننا لم نستطع أن نتمثل شخصية إسماعيل تمثلا كافياً

لضيق المجال الذى تحرك فيه ، وانحصاره فى حدود المشكلة . والذى نرجوه فى غاية هذه المناقشة ألا يكون هذا المأخذ أيضاً قائماً على إغفال التفسير الرمزى وإصرارنا على ربط هذه القصة بالواقع والحياة المادية .

وفى نهاية المطاف ، وقد تعرفنا على آثار هذا الفريق وأهم ما أثارت من قضايا ، يحسن أن نعرف شيئاً عن منابعه وعلاقاته ، مسترشدين بحديث الأديب عن نفسه أولا ، وبما اكتشف لأدبه من خصائص ثانياً ، مثل ما عرفناه من حديث تيمور عن موباسان وتشيكوف ، ويضيف بعضهم تورجنيف أيضاً إليهما[1] . وكذلك يقال عن يحيى حقى بأنه تأثر بالكتاب الإنجليز وبخاصة ستراشى وفرجينيا وولف ، وأيضاً توماس مان وأناتول فرانس ، والجاحظ والجبرتى ، على أنه يكن إعجاباً خاصاً للمصور الفرنسى التعبيرى « ديجا » ، وقد حاول أن يسترشد بطريقته الفنية فى التعبير بالكتابة عن انفعالاته الداخلية ، وطريقة هذا الفنان الفرنسى أنه يستخدم سلسلة من الصور المتتالية يرسم بها نفس المرئيات ، ولكن فى كل صورة نرى الانفعال الداخلى متغيراً بعض الشىء ، وتكون الصور جميعها فى النهاية كالمعرض الشامل لكل التغيرات . استخدم يحيى حقى هذه الوسيلة فى قصة قنديل أم هاشم ، فصور لنا ثلاث صور لميدان السيدة زينب ، وكل صورة تختلف عن الأخرى ؛ لأن الوصف ينبثق فى كل مرة من مشاعر داخلية مختلفة[2] .

وتستأثر شخصية خالد — فى «مليم الأكبر» — باهتمام الدكتور الراعى ، فيربط بينه وبين شخصيات أدباء الواقعية ، والواقعية المترجمة بالرمز: برناردشو ،

---

(١) الدكتور محمود شوكت : الفن القصصى فى الأدب العربى الحديث ص ١٨١ .

(٢) سمير وهبى : مجلة الكاتب ، فبراير ١٩٦٥ .

وابسن ، وبالنسبة للأول يذكر الدكتور ترينسن فى « بيوت الأرامل » و« والماجور برابارا » فى المسرحية التى تحمل هذا الاسم ، فكلاهما انتهى إلى مثل ما انتهى إليه خالد ، وهو العجز عن التغيير الاجتماعى أمام أول صدمة ، وفقدان الثقة فى هذا المجتمع حتى ليبدو غير أهل للتغيير ، وأن أوان إنقاذ الناس لم يحن بعد . وشخصيات «شو» تنطوى على انتهازية دفينة ، وإحساس بالتفوق على الناس مع إغراقهم فى المثالية ، ومن ثم يكون عجزها وهربها بعد أول محاولة. وقدمضى خالد فى نفس الطريق ، ولنفس الأسباب ، فما يكاد يصدم فى موقف المقهى بطريقة « دونكيشوتية» حتى تراجع تماما ، وانضم إلى معسكر والده ، وراح يعلن عدم أهلية الناس لقبول التغيير ، وهو فى ذلك أيضاً يشبه « ستوكمان » بطل « عدو الشعب » الذى انقلب على أصحابه حين عجز عن التغلب على أعدائه ، وراح يندد بقدرة الناس على إنقاذ أنفسهم[1] . وبذلك لن تؤخذ عبارة مؤلف الرواية التى تربط بين « خالد » و « هملت » مأخذ الدقة ؛ لأن «هملت» ظل على تردده أبداً لم يخرج عنه إلا تحت ظروف ضاغطة. أما خالد فآفته هى عدم الوضوح الفكرى ، وهذا يحملنا على عدم الاعتراف به كداعية إلى قضية ، لأنه — على الرغم من تمرده — ظل فى موقف البحث والتجريب؛ وقد عولج «مليم» وكأنه وجه لخالد على مستوى النظير ، أو النقيض ، أو كليهما ، أوهو ضميره الخبىء . ولكنه — على الرغم من ذلك — يتمتع بوجود حقيقى ويمنحنا دلالاته النفسية والاجتماعية التى أشرنا إليها .

أما عادل كامل فقد تخرج فى كلية الحقوق سنة ١٩٣٦ ، وقرأ بالإنجليزية « سانت بيف » و « ريتشاردز » و « أبروكرومبى » و «شو» ، وقد رشحه

---

(١) دراسات فى الرواية المصرية : ص ٢٢٤—٢٢٩ .

للإقبال عليهم تلك العقلية الجدليـة التى اكتسبها من دراسته للحقوق وكذا الإهتمام بالمجتمع عند بعضهم ، وقد تركت هذه العقلية الجدلية آثاراً واضحة فى « مليم الأكبر » لاتقف عند مجرد الشكل المتمثل فى اهتمامه بالقضايا ، ووصفه المسهب لفن الدفاع والمرافعة ، وإنما يتعداه إلى جوهر المضمون ، وهو مشروعية التمرد ، وحدوده الممكنة. ومن سوء الحظ أننالم نوفق إلى الاطلاع على مسرحيتيه الأوليين ، ولعل « ويك عنتر » — وهى الثالثة ولابد أن تكون التجربة فيها أوضح — تمنحنا التعليل الذى يمكن قبوله لعدم ظهور هـذه المسرحيات أمام الجمهور، إنه فى هذه «الجدلية» الغالبة ، التى يصطدم فيها فكر بفكر، وتصور — ذو طابع نظرى غالباً — بتصور ، أكثر مما يتعارض موقف مع موقف ، فيه حرارة الحياة وقدرتها على الإقناع .

وقد تقدم للفوز بجوائز المجمع اللغوى سنة ١٩٤٢ ثمانى عشرة رواية ،منها ثمان تتخذ التاريخ مصدراً أساسيالموضوعها،وأغلبها عن التاريخ الفرعونى ونتيجة المسابقة تعكس هذه النسب؛ إذ فازت « ملك من شعاع » بالجائزة الأولى ونالت «واإسلاماه » الجائزة الثانية ، وحصلت « كفاح طيبة » على الجائزة الثالثة ، فالرواية التاريخية تتصدر ،والتاريخية الفرعونية هي الغالبة ، ولعل فى وضع الرواية الأولى إزاء الثانية مايشعر بالمناخ الفكرى الذى كان سائداً فى تلك الفترة ويحمل عادل كامل هـذا الموقف من الفرعونية بعدا آخر حين يقول : « كانت نظرتى للتاريخ فى هذا الوقت ترتوى من إحساس بعدم وجود تراث يرد التاريخ للحياة، وكنت أعتقد أن الرواية — وهى شكل فنى مستورد بالنسبة لنا — لكى تحقق لها الأصالة ، لا بد وأن يتكون لها تراث حقيقى وخصب ، وكان لابد أن تبدأ أى محاولة لبعث هذا التراث من العصر الفرعونى ؛ لأن العصر العربى لم تكن

له الشخصية المتميزة آنذاك ، وكانت الدعوة للقومية المصرية تلقي ظلالها علينا وتؤثر على خطواتنا ، وتلح مطالبة باحياء هذا التراث المصرى المؤتلق ، وكنت أريدأن أكتب روايةعن كل عصر[1] » ، فمصرالمستقلةصورة وإطار ،ولكن مصر العربية جزء من الصورة ، وهذا هو الوجه المقبول لزعمه أن العصر العربى فى مصر لم تكن له الشخصية المتميزة ، ومصر المتميزة ماثلة فى « ويك عنتر » بشخصياتها؛ نتحامل الأعراق الأجنبية على المصريين ، على حين يتهرب المصرى من ذكر أصله . لكن حين هجر المسرحية إلى الرواية —وهذا الهجر لم يكن مفاجئاً فنى «ويك عنتر» عناصر روائية واضحة — فكر فى البدء من جديد ، وعاد يتلمس مواطن التميز المصرى ، فعثر بها فى ثورة إخناتون الروحية ، وهى أسمى أفق بلغة الفكر المصرى القديم يمكن أن يأخذ مكانه إلى جانب الرموز الأسطورية، ولم ينفذ الكاتب إرادته فى وضع تاريخ روائى «يرد التاريخ للحياة» — وهى عبارة تختلف فى مدلولها الفكرى والاجتماعى عن: «يرد الحياة للتاريخ» — فما لبث أن قفز — وفى خطوة واحدة — فوق ثلاثة آلاف سنة ، ليلتقى بمصر المعاصرة، مصر أربعينيات هذا القرن، مصر «ويك عنتر» فى شكل روائى، فكانت هذه الرواية « مليم الأكبر » .

وقد صدر عادل كامل روايته بمقدمة طويلة — فى حجم الرواية تقريباً — تحت عنوان « مقدمة فى تأديب مليم فى فنون اللغة والأدب »، وهو يتخذ من رفض المجمع اللغوى منح هذه الرواية جائزة ، يتخذه فرصة لتسجيل آرائه فى اللغة والأدب ، وهى آراء برغم حدتها ليست رد فعل لموقف المجمع ، فسوابق كتاباته تدل على اتجاهه،وهو يسخر من المجمع اللغوى الذى حرمه الجائزة لأنه

(١) من حديث أجراه معه صبرى حافظ : المجلة ، يناير ١٩٦٦ .

صور الوقع ، وأدان عصره ، وكشف مثالبة ، على حين منح « ملك من شعاع » جائزته لما فيه من « سحر التاريخ » ، وكذلك حرمت رواية « السراب » لنجيب محفوظ ؛ لأنها تصف مألوف الحياة !! ويحمل الكاتب على من يزعم أن الأفكار ملقاة إلى جانب الطريق يلتقطها من يشاء حين يشاء ، وأن الفضل لمن صاغ الفكرة فى عبارة جزلة ، ويسمى ذلك سفسطة نكب بها الأدب العربى .

ويحاول الكاتب أن يضع أساساً لأسلوب جديد قائم على اعتبار اللفظ رمزاً على فكرة ومعنى ، وليس هدفا فى ذاته ، ومن ثم فإنه يهون من شأن الأدب العربى القديم ، ومن قبل هون من شخصية مصر فى إطارها العربى ، أو كجزء من امبراطورية إسلامية ، ويحض على رفض هذا الأدب والاتجاه إلى الغرب مع الحرص على اللسان العربى : « إن واجب كتابنا الأول أن يحرروا العقول من إسار الأدب العربى ، وليكن نداؤهم : احذروا العقلية اللفظية المتفشية فى الأدب العربى ، عليكم أن تديروا فى أفواهكم لسانا عربياً مفهوماً ، ولكن ليتجه بصركم نحو الغرب ، فهناك العلم فى رأسه النار » . وقد وضحت دعوته هذه فى « مليم الأكبر » كما رأينا . ثم يتطرق إلى قضية فنية ذات خطر ، ومن صميم قضايا الواقعية ، وهى موقف الكاتب من الواقع ، وهل هو مسجل لما يحدث كما يحدث؟ أو هو رائد من حقه أن يبشر بالمستقبل ، وأن يقود — بطريق التعبير الفنى — عقول قرائه ، بنقد الأنظمة الضارة واستنباط الأفكار النافعة من خلال إعادة النظر فيما تواضع عليه المجتمع ؟

وينتهى إلى الأخذ بالرأى الأخير . « فإن التسليم بالأوضاع القائمة فى مجتمع ما معناه أن هذا المجتمع بلغ ذروة الكمال فى أخلاقه ونظمه » إلا أن هذا الموقف من دور الكاتب فى مجتمعه يضطرب فى رؤيته حين يقول : إن الأدب تعبير

عن الطبيعة البشرية ، فيما تتخذ من صور متباينة ، وهو فن رفيع حر من كل قيدسوى غايته اللذيذة السارة كالفنون الأخرى ، فيجب أن تجرى عليه قوانينها . ويرى أننا لا نستطيع القول بأن للموسيقى غاية أخلاقية ، وغير ذلك الرسم والنحت فإنهما يهدفان إلى إثارة الابتهاج باللون أو الشكل . ومن الواضح أن هذه المقارنة بين دور الرواية ودور الموسيقى والرسم والنحت تظلم الرواية كفن يتخذ اللغة والفكر وسيلة إلى غاية تختلف كثيراً عما تهدف إليه هذه الفنون الأخرى ، ولكن من الحق أن يقال : إن روايته بقدرتها على الجدل وما تثير من رغبة فى التحدى وقلق فى الفكر تحقق لقارئها الكثير من اللذة ومن الابتهاج أيضاً ، وقد أسهم شكلها الفنى المحبوك بذكاء فى بث هذا الشعور ، إذ تبدأ بنقاش حاد مركز يجرى بأسلوب واحد تقريباً فى مكانين متباعدين لا نظن إمكان تلاقيهما ، ولكن الخطين المتوازيين يلتقيان ، وهنا يحدث الصدام المروع بين عالم القمة وعالم السفح فى مجتمع الطبقات . وينحاز فتى القمة المتمرد لفتى السفح الآبق ، الذى يحث خطاه جاهداً نحو القمة من سبيل آخر . وهكذا نظل نرقب الرفيقين ، نحبس الأنفاس خوفاً عليهما ، ولكن « خالد » و «مليم» لا يعبآن بنا ، ويظلان على وفائهما لطبائعهما الخاصة ، ومكونات عصرهما ومجتمعهما ، فهزيمتهما نصر فنى كبير فى تأكيد المعنى الكلى للعمل الفنى ، وفى الخروج بالشكل الروائى عن تكوينه التقليدى الذى يحاول أن يبلغ فى النهاية وضعاً حاسماً لا يختلف فى تفسيره ، ويمكن اعتباره غاية ترضى تطفل القارىء على الحياة الخاصة للشخصيات .

الفصل الثالث

نجيب محفوظ والواقعية

ليس الهدف من هذه الصفحات المحدودة أن تكون كشفا وتتبعا مستقصيا للملامح والعناصر الواقعية فى رواية نجيب محفوظ ، منذ بدأ يزاول هذا الفن ، متخذا من التاريخ ميدانا يحل فيه أفكاره التقدمية ومشاعره القومية ، ثم متحررا من الإطار التاريخى وملتحما فى الوقت نفسه مع قضايا عصره ومجتمعه ، محققا بذلك أعلى ما قدر للاتجاه الواقعى أن يبلغه فى روايتنا العربية على مستوى الفكرة والشخصية والتكنيك ، ثم متجاوزا للواقعية وملتزما بالواقع المرحلى أو الإنسانى المعاصر ، مازجا فى أسلوبه بين التصوير الواقعى والإيحاء الرمزى . إننا لا نسير وراء هذه الغاية لسببين لا يخلوان من قبول ، أولهما : أن هذا الكاتب ما يزال يوالى نتاجه ، مجربا فى الأسلوب والتكنيك ، بل يوشك أن يعاكس فكريا — فى آثاره الأخيرة — ما بشر به فى البداية ، ومن ثم فإن تتبع خط ما فيما كتب حتى الآن ، سيكون — مع تواكب رواياته — فى حدود المحاولة القاصرة والاستنتاج غير الدقيق . وثانيهما : أن هذه الدراسة من الخير لها أن تتوقف عند عام الثورة المصرية التى غيرت وجه المجتمع المصرى ، وأثرت جذريا فى مختلف نشاطات الحياة واتجاهاتها . ولعله ليس من قبيل المصادفة أن تنتهى المرحلة الواقعية فى رواية نجيب محفوظ مع الثورة سنة ١٩٥٢ ، وهى تتمثل فى ثمانى روايات صدرت بين عامى ١٩٤٥ — ١٩٥٧ ، ولكنه

يذكر[1] أنه ألف هذه الروايات بين عامى ١٩٣٩ — ١٩٥٢ ، وتوالى نشرها متأخرة عن سنوات التأليف بنسب متساوية تقريبا ، وارتبطت جميعها بالحياة المصرية المعاصرة لعمر المؤلف ، وتكاد تعكس أزمات جيله هو بالذات فى نموها من العشرينيات إلى الأربعينيات وأزمات الحرب العظمى . ولم ينقطع السياق إلا مرة واحدة إذ صدرت « السراب » سنة ١٩٤٨ وهى رواية نفسيه ، ذات طابع فردى إلى حد بعيد . ونجيب محفوظ يغاير فى أسلوبه الروائى عن وعى وعمد ، يحاول أن يعطى التأثير المناسب للفترة فى الشكل المناسب لفنه المتطور ، لذلك يذكر أنه انتهى من آخر أجزاء « الثلاثية » فى إبريل سنة ١٩٥٢ ثم قامت الثورة بعده بشهرين ، فتمهل قليلا يفكر فى قيم المجتمع الجديد ومشكلاته التى يجب أن يستلهمها فى عمله ، لأن الفن بعد الثورة — أى ثورة — يجب أن يتغير عما كان قبلها[2] .

وإذا كانت « أولاد حارتنا » هى أول أعماله بعد الثلاثية ، وهى أيضاً أول كتاباته فى ظل مجتمع الثورة ، فليس معنى ذلك بالضرورة أنها تطرح قضية جديدة ومختلفة عن أفكار بعينها الحّ عليها فى أعماله السابقة ، فإننا نستطيع ، وبسهولة ، أن نربط بين المغزى النهائى الذى تشير الرواية إلى حتميته ، وشخصية أحمد شوكت فى « السكرية » وشخصيات أخرى سبقته سنعرض لها فيما بعد . عن وعى وعمد أيضاً اختار نجيب محفوظ الأسلوب الواقعى ، وهو يختلف فى إيثاره له عن الدعاة الأول الذين استهواهم «مذهب الحقائق» فراحوا يصرخون بأسماء بلزاك وزولا وموباسان ، تختلط فى صرخاتهم الرغبة فى التجديد بالفرحة

---

(١) غالى شكرى : انظر الملحق فى آخر كتابه « المنتمى »

(٢) عن : دراسات فى الرواية والقصة القصيرة : ص ٢٠ ، ٢١

بالاكتشاف ، معبرين فى ذلك عن ضيقهم بالقديم وعجزهم عن الابتكار ، فجاءهم الحل من حيث ينتظرون ممثلا فى الاقتداء الصريح ، مع التنويه الدائم بعظمة الواقعية ، على الرغم من أنها كانت قد هدأت كثيرا وتطامنت موجتها فى مواطنها الأصلية .

رنة الفرح والدهشة والإعجاب التى نلمحها ونلمسها عند الرعيل الأول من دعاة الواقعية غائبة تماما من تقدير نجيب محفوظ ، وهو إذ يؤثر الواقعية فإنما يضع لذلك مسوغات أخرى مختلفة . يقول : عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أننى أكتب أسلوبا أقرأ نعيه بقلم فرجينيا وولف، ولكن التجربة التى كنت أقدمها كانت فى هذا الأسلوب ، ولقد تبينت بعد ذلك أنه إذا كانت لى أصالة فى الأسلوب فهى فى الاختيار فقط ، لقد اخترت الأسلوب الواقعى وكانت هذه جرأة، وربما جاءت نتيجة تفكير منى، ففى هذا الوقت كانت فرجينيا وولف تهاجم الأسلوب الواقعى وتدعو للأسلوب النفسى ، والمعروف أن أوربا كانت مكتظة بالواقعية لحد الاختناق، أما أنا فكنت متلهفا على الأسلوب الواقعى الذى لم نكن نعرفه آنذاك . الأسلوب الكلاسيكى الذى كتبت به كان هو أحدث الأساليب وأشدها إغراء وتناسبا مع تجربتى وشخصى وزمنى . وأحسست بأننى لو كتبت بالأسلوب الحديث سأصبح مجرد مقلد [1] . إنه يقترب من موقف الحكيم فى فرنسا حين وقف حائرا بين إعجابه بالتيارات الجديدة وإحساسه بضرورة العبور بالأساليب القديمة هناك ، لأنها بالقياس إليه تعتبر جديدة . ولا نشك فى أن وعيه بطبيعة المرحلة فنيا واجتماعيا كان وراء هذا التكامل الواضح بين رواياته الواقعية التى امتدت على مـــدار اثنى عشر عاما ، مبتدئة بـ « القاهرة الجديدة » ومنتهية

---

(١) جريدة الجمهورية — ٢٨ أكتوبر ١٩٦٠ .

بـ «السكرية» ، حتى ليمكن اعتبارها رواية واحدة متصلة الحلقات عن مجتمع واضح القسمات ، هو بعينه يطل منها جميعا وإن اختلفت طبيعة المشكلة . ولعل كاتبا عربيا معاصرا لم يحظ بمثل ماحظي به هذا الكاتب من اهتمام النقاد والدارسين، وقد يكون من عبث القول أن نقف عند كل رواية نعرضها ونسجل الآراء من حولها .. الخ ، لأننا سنظل ننظر إلى نجيب محفوظ - فى حدود دراستنا - على أنه جزء من الاتجاه الواقعى فى الرواية العربية ، ولهذا سنكتفى باختيار جوانب بعينها أضافها ؛ فصار صاحب أصالة فيها ، أو طورها وعمقها وهو بها يصير فى صميم الاتجاه الواقعى . وبعد وقفة خاصة مع تجربته الفريدة فى «السراب» سنقف عند بعض أفكاره المهاجرة من رواية إلى أخرى عبر ثمانى روايات ،وهى : اتجاهه فى التحليل بمزاوجته بين التحليل النفسى والاجتماعى ، واجتهاداته فى الشكل الفنى ، وموقفه بين البرجوازية والاشتراكية ، وعلاقاته التى استمد منها أصول فنه الواقعى . وستكون هذه الأخيرة بمثابة إعادة للكاتب إلى مكانه داخل الإطار الواقعى .

١ - اتجاهه فى التحليل

يتخذ التحليل وجهة خاصة غير متكررة عند نجيب محفوظ فى «السراب» التى قطع بها تدفق رواياته الواقعية ، وهناك ملاحظة جانبية، فقد نشر المؤلف رواياته بترتيب تأليفها مع فارق خمس سنوات - تقريبا - بين التأليف والنشر لكل رواية فيما عدا «السراب» التى ألفت عقب « بداية ونهاية » ولكنها نشرت قبلها بعام . و «السراب» فارق واضح بين الرباعية الواقعية : القاهرة الجديدة وخان الخليلى وزقاق المدق وبداية ونهاية ، والثلاثية الواقعية : بين القصرين وقصر الشوق

والسكرية . وأغلب الظن أن الكاتب بعد أن انتهى من مرحلته التاريخية الرومانسية واستقرت فيها قدمه بروايات ثلاث ناجحة، تحول بوعى وإدراك إلى أسلوب جديد هو الأسلوب الواقعى ، وصحبه أيضاً فى رباعيته التى لا بد أن يشعر فى أعقابها أنه يوشك أن يكرر نفسه . فثمة وشائج قوية ومشابهات لا تخطئها النظرة العاجلة بين هذه الروايات . ولعله عاد يفكر فى أسلوب ، فكانت تجربة « السراب » النفسية الفريدة علامة على الرغبة فى التغيير ، ويبدو أنها لم تحظ بما كان يتوقع لها من رضاء عام ؛ لأن جمهوره ونقاده ألفوا منه لوناً بعينه ، ولم تكن المرحلة التى صدرت فيها هذه الرواية (١٩٤٨) تتحمل التقوقع حول التجارب النفسية وطرح المجتمع من الحساب ولو إلى حين ، وربما كان هذا وراء عودته السريعة إلى نهجه القديم ، ولكن فى شكل فنى جديد ، فكانت « الثلاثية » علامة الرجعة وتطور الأسلوب معاً ، على أن كلتيهما : السراب والثلاثية ، يمكن اعتبارها مرحلة تردد أو إرهاص ومقدمات لتلك السبحات الرمزية والنفسية التى آثرها مبتدأ بـ « أولاد حارتنا » ومستمراً مع « اللص والكلاب » و « الطريق » و « الشحاذ » و « ثرثرة على النيل » . ثم توقف عنها ليجرب شكلا آخر فى « ميرامار » . وقد أكده مرة أخرى فى قصته القصيرة نوعاً ما : « ثلاثة أيام فى اليمن » .

وهناك محاولة إدماج تحاول أن تربط بين السراب والمتتابعات الواقعية التى سبقتها ولحقتها باعتبار أنها تعرض لما يعانيه أفراد الطبقة الوسطى من مشاكل وانحرافات[1] ، وقد ارتبطت المرحلة الواقعية فى أدب نجيب محفوظ بالتعبير عن هذه الطبقة الوسطى وما تعانى من مشكلات وانحرافات، ولكن هذه الرابطة ستبدو

---

(١) يوسف الشارونى : دراسات فى الأدب العربى المعاصر :ص٥٢.

واهية ، ومن ثم ستظل تجربة «السراب» فريدة فى منحاها ، خارجة عن خط الواقعية كما يراها المؤلف ، ذلك لأن ماتعرض له « كامل رؤبة لاظ » من مشكلات وانحرافات لم يكن بسبب من كونه من الطبقة الوسطى ، لم تقم مشكلته على أساس من انتمائه الطبقى ، هذا إذا سلمنا بأنه — وهو ذو الأصول التركية والميراث المنتظر — يمكن أن يمثل البرجوازية المصرية ، ومرضه النفسى أو انحرافه ليس مرضاً أو انحرافاً طبقياً . وفى تحليلنا للرواية لم نجد من أسباب (عقدته) شيئاً له هذا المغزى . ليس من الممكن بأية درجة أن نربط بين مصيره ونهاية حسنين أو أحمد عاكف أو محجوب عبد الدايم أو عباس الحلو . هؤلاء جميعاً لا يمثلون ذواتهم وحسب ، وإنما يمثلون — وبنفس الدرجة — مجتمعهم فى أكبر قطاعاته ، وعصرهم فى خلجاته وأفكاره وتطلعاته ، وهم فى تمثيلهم له يصطدمون به ، لأنه مجتمع الفردية والانتهازية . ومن ثم يكون سقوطهم هو النهاية التى لا محيد عنها . أما كامل رؤبة فمشكلته مع نفسه ، وإذا تجاوزت عالمه الداخلى فهى محصورة فى أمه ، القطب المؤثر الضخم فى حياته ، والسبب الأول والأكبر فى صنع مصيره .

وقد انتقل الكاتب بهذه الرواية انتقالا عكسياً من العام إلى الخاص ، من النماذج السوية — بالمعنى الإنسانى لا الخلقى — إلى النماذج الشاذة ، ومن اعتبار الفرد محصلة للظروف المتلاقية المتلاحمة من العصر والمجتمع والبيئة الخاصة إلى حصر القضية فى البيئة الخاصة وحدها . وفى الاقتباس الذى أخذناه عن الكاتب فى صدر هذا الفصل ينعكس وعيه واضحاً بالأسلوب الذى يزاوله . لقد كانت الواقعية شيئاً جديداً بالنسبة إليه مع معرفته بأنها كانت تتهدم فى مهدها أمام ضربات الاتجاهات الجديدة ، ولعل هذا يمنحنا تعليلا آخر لرغبة الكاتب فى

الإفلات من الواقعية وتجاوزها إلى مرحلة البناء النفسى على الرغم من أنه — من وجهة نظر التحليل — يمثل نظرة ضيقة ، وهذا يضعنا مباشرة أمام منهجه فى التحليل .

لقد تردد تعبير « النزعة التحليلية » قبل ذلك حيال دعاة العصرية المصرية ، كما أطلق بعد ذلك على اتجاه عام مثله بعض كتاب الواقعية المعاصرين، ويمكن تلمس جذوره عند تيمور وعيسى عبيد ، وإن كان اهتمامهما — بدرجة أكثر — إلى وصف المرض وتتبع آثاره فى السلوك ، مع اهتمام أقل بدوافعه وأسبابه. أما طاهر لاشين فهو الذى استطاع أن يوازن بين الجانبين ، إذ قدم « حواء » فى إطارها الاجتماعي وحركتها النفسية أيضاً . ويمكن تلمس أصول هذا الاتجاه فى التحليل عند المازنى فى «إبراهيم الكاتب» والعقاد فى « سارة » وبعد ذلك عند هيكل فى « هكذا خلقت » ، وقد سار محفوظ على هذا النهج ، إلا أنه فى « السراب» أقام الروايه كلها على أساس عقدة نفسية ، وبذلك كان التحرر من العقدة يعنى انتهاء الرواية .

(ا) التجربة الفريدة :

السراب تقوم على ما يعرف بعقدة أوديب ، ومع انتشار الدراسات النفسية ومصطلحات علم النفس صار هذا المصطلح شائعاً ، مما حمل بعض الدارسين على القول بأن فكرة الرواية بسيطة لاتستحق هذا الثوب الفضفاض الذى ظهرت به[1] ، وقد تبدو الفكرة بسيطة ولكن — فى التناول الروائى — ليس هذا هو المهم ، فأسلوب الأداء والعرض والإقناع هو الذى يستطيع أن يمنح فكرة ما حق بسط جناحيها على دفتى رواية . وفى « السراب » قد تكون الفكرة بسيطة ولكنها اشتملت على مئات من الأفكار الأكثر تعقدا وعمقا، التى تبرز

---

(١) غالى شكرى : أزمة الجنس فى القصة المصرية ص٨٣ .

كردود فعل تنعكس على نفس البطل ، وكان ذلك — فى حدود رواية نفسية — هو البديل المقبول للأحداث الواقعية التى اختزلت إلى أقصى حد ممكن . ليست الرواية فى خلاصتها إلا قصة فتى تضافرت عليه ظروف كثيرة ، ليس هو صانعها ، لتجعل منه رجلا عاجزاً عن إقامة علاقة سوية مع زوجه الجميلة التى يحبها ، على حين يستطيع ذلك مع الدميمات البعيدات عنه .

و « كامل » بطل الرواية وشخصيتها المحورية ، هو الذى يتولى سرد ما حدث ، وهو البطل الوحيد الذى تحدث أصالة عن نفسه عند نجيب محفوظ ، وقد صارت الرواية — بهذا الشكل — أقرب ما تكون إلى « اعتراف » ، وقد يرى البعض أن ضمير المتكلم يناسب رواية نفسية ، ولكننا نرى أنه لم يسلم من المزالق المفسدة لصورة الشخصية ودقة التحليل معا ، فالمفروض فى الشخص — أى شخص — أنه لا يفطن لما يعتمل فى لاشعوره ، وفى مجال الرصد الروائى يتولى عنه المؤلف هذه المهمة باعتباره بكل شىء عليا ، وإذا انتبه الشخص لسيل المشاعر الذى ينداح فى داخله فإن هذا التدفق يتوقف على الفور ويخضع لنظام يمليه العقل الواعى ، ومن ثم سيصير الأمر افتعالا واضحا ، وهو ما نعنيه بالقول : إن ضمير المتكلم لم يكن الأسلوب المناسب لمثل هذه التجربة .

وهو يذكر منذ البداية أنه ليس إلا ضحية (ص ٧) ضحية الوراثة من جانب ، والظروف الخاصة من جانب آخر . فى حدود الوراثة يشير صراحة إلى أمه التى ورث عنها وقفة التمثال والقلب شعلة نار (ص ١٢) كما ورث عنها هيئتها الجميلة . وكان أبوه جاهلا متبطلا ذا أهواء جامحة ، بل إنه سكير عربيد ، لم يستطع أن يحفظ لحياته الزوجية حقوقها أكثر من أسبوعين ، مما حمل زوجه

على مغادرة البيت ، كما حاول قتل أبيه تعجيلا بالميراث المنتظر ، بالإضافة إلى أن جده لأمه لم يكن يخلو من ميل للشراب والمقامرة . هنا بيئة النزوات الغريبة، ولن يستكثر على « كامل » ما أصيب به بعد هذه التمهيدات . ولكن الضربة القاصمة تأتيه من ظروف أمه وعلاقتها به ، فتظل تعامله كطفل وقد قارب الثلاثين ، ولكن وجه الخطر الحق يأتى من أنه هو نفسه كان يؤمن فى قرارته بأنه « يجب » أن يظل طفلا . ولم تتملكه — إلا فى النادر — تطلعات الفتيان إلى الاستقلال والتحدى ، وكان يقدر الهزيمة سلفا لكل محاولة من هذا النوع ، وكان تقديره بالطبع لا يخيب .

حشد الكاتب لطفولة « كامل » كافة المؤثرات التى تشكله فى الصورة التى انتهى إليها ، وأحاطه بلون من العزلة عجيب ليحول بينه وبين أى تأثير خارجى ، ويجعله دائما تحت تأثير الأم وحدها لا تباوحه لعمل أو زيارة كما لا تتلقى زوارا ، ومن ثم تشتد أواصر الترابط بينهما حتى تصير إلى مرض . ويبدأ التناقض حين يذهب إلى المدرسه اضطرارا ، فهو — كما يعبر — ملك مستبد فى بيته وعبد ذليل فى مدرسته (ص ٣٨) ثم تتاح له ثلاث فرص « للفطام » من هذا الالتصاق الشديد بالأم ، يبدو أولها فى تجاوزه سن حضانة الأم وضرورة عودته إلى والده ، وثانيها يتمثل فى صلته بالخادم ثم تقدم خاطب جديد للأم ، ولكن الزواج لم يتم فضاعت آخر فرصة كانت جديرة بأن تبقى الفتى اليافع فى حدود المسافة المقبولة التى يجب أن تفصل بينه وبين أمه . ولما كانت المراهقة هى سن الانفصال الطبيعى ، وهو لم يتم ، فقد تميزت بالقلق والاضطراب ، فعرف العادة الجهنمية بغير مرشد ، اكتشفها كما اكتشفت أول مرة ، « ومن عجب أن خيالى فى عشقة لم يعد دائرة الخوادم بالمنيل اللاتى

يسعين حاملات الخضر والفول . . . كأنى موكل بعشق الدمامة والقذارة ، إذا طالعت وجها ناضرا مشرقا يقطر نوراوبهاء ملكنى الإعجاب وبردت حيوانيتى، وإذا صادفنى وجه دميم ذو صحة وعافية أثارنى وتملكنى [1] .هنا حدث مايعرف فى علم النفس بـ « التثبيت » فظل فى حدود تجربته الأولى مع الخادم الدميمة يهيم بها خيالا وحقيقة لأنها هى التى استطاعت أن تكشف عن بعض قواه الكامنة ، وتحقق له قدرا من اللذة ، فصار تحقق شطر من التجربة القديمة يستدعى شطرها الآخر . وقد عمق تمزقه النفسى إحساسه بأن الله يرقبه وهو يرتكب حماقته الصغيرة ، فاقترنت اللذة عنده بالعذاب والخوف ، وهو شعور أصيل وقديم ، ففكر جديا فى الانتحار وهو فى السابعة عشرة من عمره ، وحث خطاه إلى النيل ولكنه عجز عن مواجهة الموت ، فانقذه الخوف أيضا حين وقعت عيناه على منظر المياه وحركتها . ولن نغفل ا ضعف التعليل لميله إلى الدميمات وخشوعه أمام الجمال ، وإذا كان هذا الجانب يمثل ركيزة الرواية وسند التعقيد فيها،فهل معنى ذلك أنها قامت على أساس هش ؟

وجدير بالتأمل أن « كامل » فى مرحلة تخيلاته الأولى لم يكن يشعر — إذا ما فكر بالزواج — بأمه كعائق ، حيث لم تسفر عن نفسها كمعارضة لانفراده بغيرها ، والتعبير عن رغبتها فى استمرار سيطرتها عليه تحت دوافع مقبولة ، وهى أن غيرها لن تستطيع إسعاده كما تسعده هى أمه التى تنازلت عن كل شىء من أجله .

ومن ثم انطلقت أحلامه تحقق فى الوهم ما عجز عن نيله فى الحقيقة ، قافزاً كافة الحواجز التى تعوق قدراته المتواضعة ، حتى لقد تخيل أنه تزوج وانتهى

(١) السراب :ص ٥٥.

الأمر إلى ما يريد . ولكنه حين يصحو يكتشف أن المشكلة ما تزال مطروحة فيتمنى لو خلت الحياة من سجانه الحبيب ، ولكنه يعود لينحو على نفسه باللائمة: «كيف تكون الحياة لو خلت من هذه الأم الحنون ؟ » ، إنه يرى استحالة الجمع بين الأصل والصورة ، وهو لشغفه برباب لا يرى طريقاً إليها إلا أن تزول الأم ، وهنا نجد كيف تستطيع الرغبة اللاشعورية فى القضاء على الأم أن تجد طريقها إلى حلم اليقظة بطريقة يقبلها الرقيب [1] .

وقد ظلت «رباب» فى مكان الصورة المنعكسة على المرآة ، ما إن تتجلى له حتى تذكره بالأصل — الأم — ومن ثم اكتسبت فى خياله المحروم معنى من معانى التوقير لا بد أن يفسد التهيؤ الواجب لحياة زوجية عقد النية عليها ، كما سيفسد حياته الزوجية نفسها . وساعة زفافه راح يدافع الخطر الداهم الذى يهدد وجود الأم المستقر فى أعماقه ، فبدلا من أن يعطى عروسه اهتمامه ، يصور هذا الموقف قائلا : « وذكرت بغتة أمى . ترى أين تجلس ؟ إنها ترانى فى هذة اللحظة بلا ريب . وتضاعف حيائى ، وتولانى شعور من يضبط وهو يقترف عيباً . ووجدت إحساساً لا قبل لى بمقاومته يدفعنى إلى البحث عن موضعها ، وارتفعت عيناى فى رفق وحذر ، ولكنها كانت أقرب مما أتصور ، كانت تجلس فى الصف الأول الذى يحدق بالمنصة ، فالتقت عينانا ، وتبادلنا ابتسامة رقيقة ، وطار خيالى إلى صورة من الماضى البعيد فرأيتنى أقف وراء سور المدرسة الأولية وهى بموقفها على الطوار المقابل للسور ، ترنو إلى بعين التشجيع والتوديع ، فشعرت بغمز على قلبى [1] » ، وهذا المشهد قد أحاط بالتجربة كلها ، فهو يذكر

---

(١) يوسف الشارونى : دراسات فى الأدب العربى المعاصر ص ٥٧ .

(١) السراب : ص ٢١٨ .

أمه فى موقف هو جدير بأن ينساها فيه ، ويشعر بأنه يفعل شيئاً لا تقره ، ومن ثم يبحث عنها بإلحاح ليحتمى بهـا منها ، فيجدها أقرب إليه مما كان يتصور لأنها فى داخله ، وإذا كانت ابتسامتها له حملت بعضا من معانى التشجيع ففيها أسف التوديع أيضا ، ولذلك توحى له بذكرى كانت الأم فيها سنده الوحيد إذ كان طفلا !! وتصحبه أمه إلى غرفة العروس فتفرض رقابتها على خلوته التى تمناها من قديم ، إن الخلوة بالنسبة إليه مستحيلة ، لأن أمه صارت ماثلة فى عروسه نفسها ، فلم يتطفل بصره عليها حين تهيأت له ، بل اتجه إلى السماء خلال النافذة وفاضت نفسه بحياة لا عهد له بها ، أما جسده فقد ظل بارداً ، وحاول أن يكون زوجا دون جدوى حتى راح يتهم عروسه بالبرود وإن اعترف بحرارة قبلتها. وأمام الإخفاق الذريع « وعلى حين بغتة انحرف ذهنى إلى حجرة أمى دون داع وتساءلت : ترى هل نامت ؟ هل تتخيل ماذا أفعل الآن[1] ؟ ».

لقد ظل يدرك على نحو غامض أنه ما يزال أكثر التصاقا ويجب أن يظل أكثر التصاقا بأمه ، وهو ما يعادل رغبته فى الانفصال عنها . وحين تخلص من شلله مع « سيدة السيارة » كان طبيعيا أن تختفى الأم ، ولكن حين توضع « سيدة السيارة » فى موازاة رباب كانت الأم تقتحم معها المكان لتؤكد أن « رباب » ليست إلا الصورة ، وأن « كامل » ليس فى الحقيقة إلا حائراً بين اثنتين فقط ، أمه وسيدة السيارة ، وعلى رباب أن تختفى ، وإذا شاءت أن تبقى فلابد أن تختفى الأم (ص ٣١٠) ولكن الذى حدث هو اختفاء الأصل والصورة معا ، ومن ثم استطاع أن يفتح ذراعيه للحياة متحرراً من رواسب الماضى .

(ب) الواقعية والتحليل الاجتماعى

نستطيع أن نتلمس جذور الواقعية عنـد نجيب محفوظ فى تلك الروايات

---

(١) الراوية ص ٢٢٢ .

التاريخية الثلاث ذات الطابع الرومانسى ، ولكن واقعيته الصريحة بدأت مع « القاهرة الجديدة » وانتهت بالثلاثية ، ولم يقطع هذا التسلسل — فى منحاه الاجتماعى لا الواقعى — غير السراب ، وفى « الرباعية » التى تسبق السراب استعمل أسلوبا مختلفا عن ذلك الأسلوب الذى استعمله فيما بعد فى السراب ، وهو ما يناسب رواية اجتماعية ، ليس التحليل السيكولوجى أو عرض النموذج المريض والكشف عن أسباب علته هو هدفها الأول . كامل رؤبة لا يمثل إلا نفسه ، ولكن الشخصية فى الرواية الاجتماعية تمثل طبقتها وعصرها وجيلها ، ومن ثم لابد أن تلتقى هذه العناصر لتمازج مع الظروف الشخصية ، وتصنع فى النهاية شخصيات — لا بطل — الرواية الاجتماعية . وليس لنا أن نتوقع سيطرة الكاتب — أى كاتب — على أسلوبه مع المحاولة الأولى ، ولكن نجيب محفوظ — على أى حال ، وفى محاولته الأولى فى مجال ما يمكن أن نسميه بالتحليل الاجتماعى — ، قد استطاع أن يسيطر على منهجه بدرجة مقبولة ، على الرغم من أن بعض النقاد يصفها — القاهرة الجديدة — بأنها فى مرحلتها الواقعية أضعف إنتاجه من الناحية الفنية ، « وتتمثل فيها فجاجة المبتدىء الذى لم يستقر على حال بعد . وأبرز ما نأخذه على نجيب محفوظ فى هذه الرواية هو أن شخصية محجوب (وهو البطل الأساسى) شخصية مستوية بشكل عام . .. لا يتمثل فيها عنصر النمو والتطور والاستجابة للمؤثرات الاجتماعية العامة أو الخاصة . ومن واجبات الكاتب أن يقدم لنا النموذج البشرى أو الشخصية الإنسانية فى حركتها وفى تأثيرها وفى نموها ككائن حى ، وهو ما يسمى عادة بديناميكية الرواية . وبهذا الأسلوب فقط يمكن أن يضيف الكاتب إلى فهمنا للحياة فهما جديدا ، ويرفعنا إلى مستوى أعلى من الوعى بالحياة والواقع . هذه مهمة االروائى الأصيل [1] » .

(١) فى الثقافة المصرية : ص ٦ ،

ونحن لن نختلف حول مهمة الروائى الأصيل ، ولكن هل من الحق أن « القاهرة الجديدة » تفتقد هذه الأصالة بسبب من تقديم بطلها فى صورته النفسية الثابتة من البداية إلى النهاية ؟

يجب أن نضع فى الاعتبار أن الرواية امتدت على مساحة زمانية لاتكمل عاما ، فقد التقينا بالصحاب الأربعة فى خريف عامهم الدراسى الأخير ، وقبل أن يتم خريف العام التالى كانت الكارثة قد تمت ، وكان محجوب ينقل معاقبا إلى أسوان وتلغى ترقيته المنتظرة . والبعد الزمنى المركز لايتيح الفرصة لإخضاع البطل لضروب من التغير أو التحول والنمو ، إنه ، كبطل التراجيديا الكلاسيكية ، يقدم إلينا جاهزا قد تم تكونه وتحدد مصيره منذ البداية ، ولكنه لا يستطيع برغم ذلك أن يتخلى عن دوره المحتوم فى مغالبة قوى قاهرة يعرف أنها ستصرعه فى النهاية مهما حاول تناسى هذه الحقيقة . وعلى الرغم من أن الحوادث تتجمع حول محجوب بالدرجة الأولى فإننا — وإن اعتبرناه بطل الرواية — لن ننظر إليها على أنها رواية شخصية ، فمحجوب ليس إلا صدى لمجتمعه ، أو خلاصة التحليل لـ « عينة » من المجتمع المصرى فى الثلاثينيات ، حيث اهتز الاقتصاد العالمى كله ، وتأثر به الاقتصاد المصرى الناشىء تأثرا خطيرا ، وتواكب ذلك مع وثوب الأقلية الأرستقراطية بمساندة القوة المستعمرة والملك ، على الحكم وتجميد دستور ١٩٢٣ ، وصارت الحكومة — كما يقول — أسرة واحدة : الوزير يعين أعوانه من أقاربه ، وهؤلاء بدورهم يوظفون أقاربهم ، وهكذا . ومن ثم لا يبقى أمام محجوب وأمثاله إذا أرادوا مظهرا مقبولا إلا أن يعيشوا فى أسر واحـــد من هؤلاء الكبار ، يمنحهم الوجاهة الاجتماعية والثروة ، وينال منهم كل ما يرغب لا يقف أمامه حائل ، ومن يرفض هذا

العطاء المتبادل فأمامه أشهر لا حصر لها مثل شهر فبراير الذى عاشه محجوب كله بستين قرشا لم تكن تكفيه أردأ الطعام بأقل مقدار . البطل الحقيقى فى «القاهرة الجديدة» هو المجتمع الذى يفرز نماذج مثل محجوب وسالم الإخشيدى وشحاته تركى وعزوز ضارم وقاسم بك فهمى ، مجتمع الفقر والادعاء والانحلال والاستغلال كما تمثله هذه الشرائح الاجتماعية . ولقد شغل الكاتب حقا بإحكام وثاق محجوب فى وطن تكفيه فيه همومه الموروثة ، وقد ورث بؤسه من بيئته المجهدة وتربيته القاسية التى تولى فيها الشارع دور المعلم بغير معقب ، ولكنه ، وفى عامه الأخير فى الجامعة ، يفاجأ بإصابة والده بالشلل وضآلة مكافأته ، وجمع إلى ذلك تعاسة فى الحب أو حرمانه ، ثم سد فى وجهه كل منفذ للرجاء

إن محجوب عبد الدايم بلونه الصارخ يلفت نظر القارئ حقا ويجعله يغفل أمام شذوذه عن الدوافع الاجتماعية ، فلا يتبين وجه جناية المجتمع عليه إزاء ما فطر عليه هو كشخص من عدوانية واستهتار بالقيم يضمره منذ البداية ، قبل أن يصاب بتلك الصدمات المتتالية التى أقرته على عقيدته المستهينة بكل ما تعارف عليه البشر من أخلاق . وهذا نقد يوجه فى أساسه إلى التكنيك ، إذ انعدم التوازن بين الشخصية والمجتمع ، أو الصورة والإطار ، ومن ثم يمكن اعتبار الرواية قصة محجوب أكثر مما هى صورة مجتمع . هذا فضلا عن أن التمثيل ليس كاملا ـ كما لاحظ بعض النقاد ، فكأنه من خلال الشخصيات التى قدمها يريد أن يقول إن القاهرة الجديدة هى قاهرة الأفاقين والوزراء المرتشين، ولكن هذا ليس إلا وجها أوجانبا ، أما جوانبها الأخرى المتمثلة فى مظاهرات الطلاب السياسية ، واضرابات العمال النقابية ، فلن نجد لها أثرا يذكر[1] .

---

(١) فى الثقافة المصرية : ص١٤ وما بعدها

وفى عامين متتاليين (١٩٤٦ ، ١٩٠٧) يصدر لنجيب محفوظ عملان يضيفان بعــداً جديداً فى أزمة المجتمع المصرى ، هو تلك الحرب الطاحنة التى استمرت ست سنوات كاملة وكانت عامل قلق وتقلب وانحلال فى المدن خاصة، وهزت المجتمع هزا عنيفاً . وقد أخذت الحرب دوراً ثانوياً بدرجة ما فى العمل الأول « خان الخليلى » لكنها صنعت المأساة كلها فى الرواية الثانية: « زقاق المدق » على أن هذه الرواية الأخيرة تعكس — بالنسبة للحرب — أوجها من النضج الفكرى والتكنيكى لم تحظ به الرواية الأولى ، وقــد يرجع الأمر فى بعض جوانبه إلى درجة اقتراب آثار الحرب من مصر ومدى تعرضها لويلاتها ، فالرواية الأولى قد ألفت سنة ١٩٤١ وكانت الحرب ما تزال — نسبياً — بعيدة عنا ، لكنها سنـــة ١٩٤٢ حيث ألفت الرواية الثانية كانت تطرق أبواب الإسكندرية .

وتبدأ الرواية مع تاريخ تأليفها فى خريف ١٩٤١ ، حيث اشتدت الغارات على حى السكاكينى ، فاضطرت أسرة عاكف أن تغادره إلى حى الحسين وتقيم فى خان الخليلى أملا فى تفادى الغارات للحى الدينى العتيق ، وتعلقا بما يشاع عن ميل هتلر للإسلام(!!) ويرتبط بخريف الحرب خريف العمر عند أحمد عاكف، الكهل الحزين المتردد ، الذى أضاع شبابه فى إقالة عثرة أبيه .

وأحمد عاكف قد نسج على نحو أكثر توفيقاً من محجوب ، فليست فيه هــذه الحدة المثيرة ، كما أنه يمثل فترته بصورة أكثر إقناعا . وكما أضيفت « الحرب » كعنصر مؤثر ، أضيفت « الوراثة » أيضا ، وقد تجنب الكاتب الإشارة المباشرة إليها ، ولكن التنظير واضح بين الأب والابن فى مواجهة الأزمات ، فكان الأب طاهر اليد ، إلا أنه ثبت إهماله، وجاء تطاوله على المحققين فزاد الطين بلة ، ثم لم يسكت بعد ذلك عن شكوى الظلم والظالمين ، واستنزال

اللعنات عليهم أجمعين ،وراح تحت تأثير الغضب والحنق واليأس يتهكم بالحكومة والموظفين ، ويقول إنه أحيل على المعاش لأنه أبى أن تمس كرامته ، وأن الوظيفة أضيق من أن تتسع لإنسان يحترم نفسه ،وبعد أن كان ينكر تطاوله على هيئة المحققين جعل يفاخر به ويبالغ فيه (ص٢٥) وهذه الكلمات نفسها يمكن أن تصدق بالتمام على موقف الابن — أحمد عاكف — من الجامعة والمثقفين ، ومحاولاته المستميتة التى انتهت بالإخفاق فى الحصول على مؤهل عال ، « وأحرج أمام الذين تتبعوا أنباء عبقريته باهتمام ، وجعل يعتذر عن إخفاقه بوظيفته ، وبادعاء مرض وهمى أقعده عن مواصلة الدرس . . . وبادر بإعلان احتقاره للامتحانات والشهادات[١] » . وأحمد — مع الاعتراف بعنصر الوراثة — ليس ضحية والده ؛ لأن هذا الوالد بدوره ضحية المجتمع الظالم الذى لا يحيط المواطن بالضمانات التى تحفظ له كرامته وتحول بينه وبين التدهور ، وهو فى يأسه من حظه وحنقه على الآخرين لا ينقصه الوعى بمواطن الاضطراب التى راح ضحيتها . يقول : « فاتتنا ظلما أخصب فترة فى تاريخ مصر ، تلك الفترة التى تستهين باعتبارات السن والجاه الموروث ، ويقفز فيها الشبان إلى كراسى الوزارة[٢] » . وهذه العبارة تركز المفارقة المحزنة التى راح ضحيتها ، فقد كانت الثورة السياسية بغير مضمون اجتماعى ، ولذلك استطاع الشبان — الحزبيون بالطبع — أن يقفزوا إلى كراسى الوزارة ، ولكن شبانا آخرين انطووا على أنفسهم يدافعون الفقر والتدهور ،فضاعت ملكاتهم هباء.

ومجتمع « خان الخليلى » هو نفسه مجتمع « القاهرة الجديدة » وإن اختلفت نسبة وضوح القسمات ، لأن الضوء كان يتبع نموذجا مخالفا ، فإن « عاكف »

---

(١) خان الخليلى :ص ١٦.

(٢) الرواية : ص ١٥ .

وإن كان له ثأر عند الآخرين الذين ظلموه، لم يكن بطبعه عدوانياً أو شريراً أو منحل الأخلاق : «العظمة فى مصر ظروف مواتية والوظائف فيها وراثية ، وإذا أردت التفوق فى مجتمعنا فعليك بالقحة والكذب والرياء ، ولا تنس نصيبك من الغباء والجهل »[1] ، والعظيم نتاج التخلى عن الكرامة . ولكن الكاتب قسا على أحمد عاكف بدرجة تجعل القارىء لآرائه فى مجتمعه لايأخذها مأخذ الجد لصدورها عن شخص موتور ينقصه حسن البصر بالأشياء ويفتقد النزاهة والموضوعية ، وربما كان الأجدى أن نرى الآخرين يعملون وينتهون إلى هذه الحقائق ، ولكن الحقيقة الوحيدة الواضحة أن فتانا كان الضحية فى البداية ، حين حيل بينه وبين التعليم ، إلا أنه تخلى عن المعركة فى صورتها الصحيحة ، وراح — بدلا من اكتشاف حقيقة مواهبه واتجاه قدراته — يحطم كل ما يواجه من علامات هادية لأنها غير صادرة عنه . إنه هنا نموذج مريض ،وأن لم يبلغ درجة محجوب فى شذوذه الأخلاق ،فإنه فى نظرته للآخرين لا يختلف عنه كثيراً .

وقد لجأ نجيب محفوظ إلى أسلوب جديد فى التحليل ، فاتخذ من « الحلم » وسيلة للكشف عن أعماق أحمد اليائسة من السعادة والحانقة على عجزه والمؤثرة لأخيه رشدى فى نفس الوقت ، والمتكهنة بالمأساة ونهايتها المحزنة . فبين عذابه من أجل أخيه وتحرج ضميره الذى حنق عليه لحظة وتمنى أن لو لم ينقل الفتى من أسيوط ، نام بعد جهد ناصب « فرأى فيما يرى النائم أنه جالس على فراشه ، مرسلا الطرف من نافذته إلى شرفة نوال فى إشفاق ورجاء ،فما يدرى إلا ورشدى يقعد على كرسى بينه وبين النافذة مبتسما ابتسامته اللطيفة ، فشعر باستحياء وحول

(١) الرواية: ص ١٩ .

ناظريه عن الشرفة إلى وجه أخيه . وأراد رشدى أن يسرى عنه بتظاهره بأنه لم يفطن لشيء فلم يفلح ، ثم رآه ينتفخ رويداً رويداً حتى صار ككرة ضخمة ، فأنسته الدهشة ما كان فيه من استحياء ، ثم أخذ منه العجب كل مأخذ حتى لم يتمالك نفسه من الصراخ إذ رأى شقيقه — وهو كالكرة الضخمة — يرتفع ببطء طائراً كأنما يلتمس سبيلا إلى الفضاء خلل النافذة ، ولكن النافذة ضاقت عنه ، فانحشر بين جانبيها وحجب عنه النور ،وزايلته الدهشة وحل محلها الرعب، ولكن الفتى جعل يضحك منه كالساخر بصوت مزعج أثار أعصابه ، فتولاه الغضب ، وظن الشاب يسخر منه بخدعة فنهره ، ولكنه لم يعبأ به واستمر فى ضحكه الساخر ، ففزع أحمد إلى مكتبه وأتى بريشته وغرسها فى بطنه فانقصفت فيها ، واندفع من البطن بخار ملأ الحجرة بالغبار ...[1]» ولكن الحلم يتصل بالحقيقة الحزنة ، فأحمد يتنبه على أنين أخيه ، ويعرف أن الكارثة أوشكت قريبة الوقوع .

وكما يستعمل الحلم ، فإنه يلجأ أيضا إلى حلم اليقظة ، فتشير الأمنية العابرة إلى ماتعانيه النفس من قهر وألم ، وماتنطوى عليه من آمال معذبة لاتجد لهامتنفسا فى دنيا الواقع . وفى نجوة من الوعى تعاد صياغة الحياة على النحو الذى يزول به العذاب ويتحقق الأمل ، كذلك الموقف الذى تمناه كامل رؤبة ، إذ استشعر الهزيمة أمام إصرار أمه على عدم تزويجه ، فرآها بعين الخيال وقد استقرت فى قبرها ، فاضطربت أحوال البيت حتى ألح عليه جده أن يتزوج . وهناك أمنية شقية تكررت هى بعينها عند كامل وعاكف ، فكامل فى يوم تأهبه لخطبة رباب يستشعر العجز عن التعبير ، ويتملكه الحياء دون الإفضاء برامه : «ولما ضقت

(١) الرواية: ص ١٧٧ ، ١٧٨ .

بالواقع المخيف روحت عن نفسى بالأحلام ، فرأيتنى فى جزيرة مهجورة، وليس بها من حى إلاى وحبيبتى ، حيث الحب لا يسيم المحب خطبة ولا كلاما ولا اتصالا بأحد ، وهفت نفسى فى محنتى إلى تلك الجزيرة المهجورة[1] » . أما عاكف فقد طاردته الأوهام بمنافسة متوهمة حول نوال ، ولا قدرة له على النضال ، « فاستسلم لأمانى شيطانية مرعبة ، تمنى فى صمتة غارة جنونية تقذف القاهرة بالحمم فتدك مبانيها وتهلك بنيها ، فلا يبقى منها إلا خرائب وآثار ، وشخصان حيان لاغير ، هو وهى !! هنالك تصفو له بلاخوف ولا يأس ولاغيرة ولا جهد[2] » . وقد تمنى محجوب شيئا من ذلك حين أخفق فى إخضاع « تحية » بنت حمد يس بك الأرستقراطية ، وتركته وحيدا عند سفح الهرم وعادت بسيارتها ، فتمتم ساخرا . « إن أربعين قرنا تنظر إلى مأساتى من فوق هذا الهرم . ثم غلبته موجة غضب مفاجئة فاحمر وجهه الشاحب واضطربت أرنبة أنفه ، فود لو يستطيع أن يقذف القاهرة بأحجار الهرم الهائلة [3] » . إن « كامل » لا يبغى غير الهرب ، العزلة ، وكذلك يبتغيها عاكف ، ولكن ثأره ليس مع نفسه — مثل كامل — وإنما مع الناس ، مع هؤلاء الأقوياء الذين يأخذون الحياة مأخذا سهلا ، فيسومونه — دون أن يدروا — سوء العذاب ، لذلك يستحقون الإبعاد ، وليكن إبعاداً من وحى اللحظة ، فالحرب تظل المدينة بالدمار كل مساء . أما محجوب فثأره عند المدينة ، وهو لا يحلم به ولكنه يفكر فيه ، لذا لا يغيب وعيه وإنما يحتقن وجهه وينفعل بشدة ويتمنى لو يستطيع — بإرادته — أن يقبع كل إنسان حجراً .

---

(١) السراب : ص ١٩٨ .

(٢) خان الخليلى : ص ٩٩ ، ١٠٠ .

(٣) القاهرة الجديدة : ص ٧٨ .

أما « زقاق المـدق » — وهي الرواية الثانية التي تعرضت للقاهرة إبان الحرب — فهي على نحو مايصفها الأب جومييه — حافلة بالشخوص الحيـة القريبة من النفس ، وتصور الجو العجيب الذى يدور ليلا فى ذلك الحى ولاسيما بين المتسولين وأصحاب العاهات وصانع العاهات العجيب «زيطة» وفي هذه الرواية فن سيكولوجي ونظرات ثاقبة حقا وروح فـكاهة نابضة بالحياة[1] . ولـكن يجب أن نحدد اتجاه هذه الفن السيكولوجى ، فهو ليس الـكشف عن الدوافع ، وإنما تحديد ردود الفعل تجاه أزمة العصر بصفة عامة، وفى هذا تختلف الزقاق عن السراب اختلافا حقيقيا فى المنهج ، على الرغم من التقائهما حول تقديم شخصيات تتسم بالشذوذ ، مثـل زيطة والدكتور بوشى ، ولـكن شذوذهما ليس نتيجة ظروف خاصة بقدر ما هو انعكاس لأوضاع اجتماعية غـير عادلة . والـكسب الحقيقى الذى تمثله « زقاق المدق » يتمثل فى بنائها العام الذى اندمج فيه الاهتمام بالشخصية ، ليصير ـ فى موازاة رائعة ـ اهتماما بالزقاق نفسه .

ولنا على الاتجاه التحليلى فيها ملاحظتان، الأولى : تتصل بهذا الرضا البالغ الذى تعكسه الشخصيات فى مجموعها، فهى على غير وعى بمأساتها الخاصة ، وقد يكون ذلك مقبولا فى بداية الرواية، حيث الزقاق مغلق على أهله سابح فى عزلته ؛ مايزال يعيش فى البطولات الخيالية التى يلقى بها شاعر الربابة، ولـكن الحرب اقتحمت حياته بغير رحمة ، فرحل عنه حسين كرشه يطلب الثراء والمتعة فى معسكرات الإنجليز ، وتبعه عباس الحلو ، وكان اختفاء حميدة خاتمة المطاف . وقد ألجأت ظروف غير إنسانية قوما إلى المتاجرة بعاهاتهم أو اصطناع هذه العاهات لإثارة الخوف فى قلوب الناس وابتزاز قروشهم ، وانتهى آخرون تحت وطأة المنفى الاجتماعى

---

(١) ثلاثية نجيب محفوظ ص ١٠ .

والقسوة إلى سرقة الموتى أو العته أو الانحلال الخلقى، ولكنهم — فيما عدا حسين كرشه — غير قادرين على التعبير عن مأساتهم، لايكاد ينتابهم القلق، ولا يمتد إدراكهم إلى أبعد من مدخل الزقاق. عم كامل وسنيه عفيفى وكرشه وبوشى والشيخ درويش، شخصيات حية حقا، نجد نظائرها عند جوركى، ولكنها متنوقعة ومنطوية، وتلك طبيعتها المستمرة، لكنها فى رواية اجتماعية وفى فترة الحرب، وكعلامة على طريق التطور الاجتماعى. كان من الأوفق أن يتسرب إليها قلق الفترة وصخبها ولا معقوليتها، وهو ما انفردت به حميده للتعبير عنه. وإذا كان عباس الحلو يقاسمها المصير وتأكيد الإحساس بمأساة الحرب وشناعتها، فإنه ظل فى حالة «الرضا التام» أو الخمول، حتى أيقظه الحب، فكانت — كدورة اللولب — حركة النهاية.

وقد حظيت «حميدة» — وهذه ملاحظتنا الثانية — بأكبر قدر من اهتمام الكاتب، بها تبدأ الرواية وتنتهى، هى قمة مأساة الزقاق المغلق حين انفتح على الدنيا العريضة وحاول أن ينال من «نعيمها» ويشارك فى «مغانم» الحرب. وحميدة جميلة جمالا وحشياً، وهى تستمد حدتها من إحساسها بجمالها، ومن احتمائها بأمها السليطة اللسان، ومن يتمها، فيتيم الأحياء الشعبية كثيراً ما يكون عدوانياً، وقد عرف أنها تكره الأطفال، ولاتتورع عن المجاهرة بأى شىء، شديدة الادعاء، جموح الخيال — والمجتمع الذى قلبت الحرب قيمه ومواضعاته يعينها على ذلك — فمن حقها أن تجزع حين ترى ألا مفر من الزواج بالحلو، فمصيرها إلى غرفة رطبة، تعمل فى الطبخ والغسل والكنس وليس من المستبعد أن ترى فى الطريق حافية!! والمفارقة تأتى من أن هذه الأمانى العذاب تنطلق من فتاة ضائعة، خرج من رأسها حالا عشرون قملة!! وأغلب الظن أن الكاتب قد فرض على حميدة أمنيتها الخبيثة أن

تكون بنت باشا ولو فى الحرام (ص ٤٥) كما أسرف فى إظهار حبها للمال وتطلعها إلى الثياب والمعروضات الغالية «ولذلك تركزت عبادتها للقوة فى حب المال على اعتبار أنه المفتاح السحرى للدنيا[1] ؟» وهذا الإسراف يجعلنا لا نأسى لنهايتها ، فهى عاهر بالفطرة ـ كما عبر فرج إبراهيم ـ ومصيرها ليس مرتبطاً بالحرب أو أوضاع المجتمع بقدر ما هو مرتبط ببنائها النفسى الذى تناقض فيه الظاهر — أو الظروف الخارجية — مع الباطن ، فكان مصرعها نتيجة هذا التناقض الحاد . إنها تختلف عن الحلو الذى استدرج إلى نهايته بغير عطف على أحلامه السالمة ، أما حميدة فعيبها فى تكوينها — كبطل المأساة الكلاسيكية ، ولكنها تعا كسه من حيث لا تهتم بالخطيئة بل لا تراها خطيئة على الإطلاق ، وقد أفسد هذا التصور مغزى الرواية . إن حميدة — بعكس ما كتب عنها ومجدت الرواية من أجله — ليست ضحية حرب وليست رمزاً لمصر إبانها .

وفى « بداية ونهاية » اختزل الزقاق إلى (شقة) متواضعة فى حارة، تسكنها أسرة معدمة تخلى عنها كافلها . وفى هذه الرواية تحقق التوازن بين العنصرين : الشخصى والاجتماعي ، فى تشكيل الشخصيات، فعلى الرغم من أن الأخوة الأربعة أشقاء فإن كلا منهم كان عالماً منفصلا بذاته ، وإن تجمعوا حول رغبة واحدة هى الحفاظ على كيان الأسرة ، وقد حرص الكاتب على الموازنة بين ما هو من صنع الوراثة وما هو من تأثير البيئة ، فحسن صورة من أبيه فى ميله إلى الطرب ، ولكن بناؤه الجسدى وتدليله دفعا به إلى الفشل فى المدرسة ، فكان ذلك سبيله الى حياة (البلطجة) التى انتهى اليها ، أما حسين فحمل صورة أمه النفسية فى حزمها وثباتها للشدائد وقبولها تقلب الزمان بغير سخط مدمر ، وحملت نفيسة

---

(١) زقاق المدق :س ٤٤.

وجه أمها ، فى ظروف اجتماعية مختلفة ، فاختلف المصير . أما حسنين — المتمرد الأكبر — فقد ظهر منذ البداية عظيم الادعاء ، شديد البرم بالتضحية ، مع قبولها من الآخرين بالصمت عنها . وإذا كان نجيب محفوظ قد جعل من هذه الأسرة نموذجاً لطبقتها وما تعانى من ظروف شديدة — وقد قال حسين ذلك صراحة اذ يتأمل الطريق فى منطلقه إلى طنطا «لست فرداً ولكنى أمة مظلومة»[1] فإن حسنين حمل عبء التعبير عن معايب الطبقة، على حين ذهب حسين الى التعبير عن إطار أكثر شمولا ، هو (الأمة) كما عبر في تأمله . وقد حاول بعض الدارسين أن يربط بين «إحسان ترك » و« نفيسة» إذ انتهتا إلى صورة واحدة ، مع أن الأولى أمها من (عوالم) شارع محمد على والثانية سيدة فاضلة . ويستنتج من ذلك أن نجيب محفوظ لا ينظر إلى البيئة على أنها وعاء يتشكل ما بداخله تشكلا حاسما جامداً[2] . وهذا صحيح إذا نظرنا إلى البيئة بالمعنى الضيق ، أى فى حدود الأسرة ، ولكن استعداد البيئة العامة وأوضاعها واحدة ، وربما كان الاستنتاج الأكثر جدوى أن يقال إن الكاتب لا يجعل الوراثة تتحكم بقانونها الصارم ، وتشاركها التأثير دوافع عديدة داخلية وبيئية، وقد انطوت كلتا المرأتين على ميل دفين إلى المتعة ، إحداهما بدوافع الوراثة ، والأخرى نتيجة إحساس حاد بالحرمان واليأس من السعادة ، ولكنهما كانتا تستعذبان الإحساس بالاستشهاد والتضحية ، وتحاولان إقناع ذاتيهما بأنهما اندفعتا من أجل الآخرين من الأخوة فحسب .

وفى « الثلاثية » تصنع الوراثة تأثيرها الضخم الذى يكتسح تأثير البيئة ،

---

(١) بداية ونهاية ص ١٩٩

(٢) غالى شكرى : أزمة الجنس فى القصة العربية ص ٩٩ ، ١٠٠ .

فالسيد أحمد عبد الجواد ، برغم جبروته وصرامته فى معاملة أسرته ، قد أنجب أبناء على شاكلته تماماً ، وبخاصة ياسين الذى اجتمع عليه وراثة الأب والأم معاً. هو عضويا كأبيه ، وفيه ازدواجيته . وإذا كانت ازدواجية « السيد » مقسمة بين حياته الجادة فى البيت والمتسامحة جداً مع نفسه ،فازدواجية ياسين كانت بين حرصه على مظهره وأناقته ، مع إهماله لثيابه الداخليه إهمالا شنيعاً[1] ، فكلا الرجلين له ظاهر وباطن ، وتلح على ياسين بقسوة علاقة أمه بالفاكهى ، منذ رآهما أول مرة وإلى أن جعلت من الطفل رسولا إليه : « ثم بلغ به الحال أنه كان إذا اشتاق إلى لذيذ الفاكهة استأذن أمه فى أن يذهب إلى الرجل ليدعوه « الليلة » . ذكر هذا وجبينه يندى خزيا، ثم نفخ فى قهر، ثم صب وجرع[2] ». وهو إذ يحتمى بامرأة أبيه الطيبة متعلقا بآخر أمل فى حسن الظن بالمرأة ، يكتسحها فيما يكتسح حين يشتد به القهر :« كل امرأة قذرة ، لا تدرى امرأة ما العفة إلا حين تنتفى أسباب الزنا ، حتى امرأة أبى الطيبة ، الله وحده يعلم ماذا كان يمكن أن تكون لولا أبى[3] » وقد كان رضوان بن ياسين وارث عبادة اللذة الحسية عن أبيه ، وعانى من تمزق الأواصر الأسرية مثله ، فاكتسب انحرافه ، ولكن بشرته الوردية التى ورثها عن جده التركى محمد عفت ، ثم انعدام الرقابة المنزلية من أب سكير يجرى وراء نزواته ، وزوج أب ترحب بغيابه عن البيت ، قد دفعا به فى طريق معاكسة تماماً فى طلبها للمتعة ، لم يخفف من غلوائه حماسه الوطنى وانضمامه إلى شباب الوفد ، بل مزج بين اتجاهه السياسى ومنحاه السلوكى ، ففاز بالوظيفة المرموقة والسلطة الواسعة ، وسجل بذلك أن الفساد

---

(١) بين القصرين:ص ٤٠ .
(٢) بين القصرين:ص ٩٠ .
(٣) الرواية:ص ٩٢ .

السياسى والانحلال الخلقى رفيقا طريق ، وأنهما معاً علامة على الأربعينيات التى شهدت قاع الهاوية على كافة مستويات الحياة المصرية .

وتمثل خديجة صورة أخرى من حدة أبيها وازدواجيته السلوكية ، فضلاعن أنها تحمل أنفه ، وقدرته على السخرية اللاذعة ، وهى إذ تقر بجلال أبيها وحقه فى السيطرة على بيته ، لا تقر لزوجها هى بأية موهبة ، وتقوده بعنف لاهوادة فيه .

أما « كمال » الذى نشاهده فى « بين القصرين » صبيا يبذل محاولات مستميتة لإثبات وجوده ، فهو الشخصية الأولى فى « قصر الشوق » وهو بامتداده بين الأجزاء الثلاثة قد توافر له قدر كبير من العناية بتصوير عالمه الداخلى فى جوانبه العاطفية والفكرية ، بما لم يتح مثله لشخص آخر ، مما حمل بعض النقاد على الظن بأنه هو نجيب محفوظ . وقد اعترف الكاتب بأنه وضع الكثير من نفسه فى « كمال » . وكمال فى « الثلاثية » يقوم بالدور الذى مثله حسنين فى « بداية ونهاية » ، لا تقتصر قيمته كأحد أضلاع البناء ، وإنما ينطوى فى باطنه على أخص ما يتميز به هذا البناء . فكمال قد جمع رومانسية فهمى ونزوعه الوطنى مع حسية ياسين وعقم عائشة فلم يتزوج ، وخصوبة خديجة ، فولد فكريا أحمد شوكت ، فتمثلت فيه صورة العصر فى خصائصها العامة ، وإن ظل غالبا فى حدود انتمائه الطبقى ، لكن حبه الرومانسى لعايدة شداد ، وشكه الدؤوب فى كل مايعرض له ، مع إيمانه بالحب ، يمثل تناقضا إنسانيا لا طبقيا . وكذلك الأمر فى عشقه للفكر ثم وقوفه عند مجرد العرض التاريخى ، يمثل فيه أزمة مرحلته التى يمكن أن توضع فى إطار « البحث عن عقيدة » إذ أفلست ثورة ١٩١٩ ، وانتكست خلوها من المضمون الاجتماعى . ثم انتهت إلى أزمات سياسية مستمرة ضاعت فيها معالم الصواب والخطأ ، وقد انتهت مرحلة البحث عن عقيدة فى « السكرية »

فتخلى كمال تلقائيا عن مساقط الضوء ليخلفه العقائديان : عبد المنعم وأحمد شوكت ، ثم رضوان فى وفديته التقليدية .

وقد أعان الامتداد الزمنى فى الثلاثية — الذى لم يتوافر لرواية سابقة — على منح الشخصيات القدرة على إغناء التحليل الاجتماعى فى قطاعه الزمانى الطولى ، متجاوزاً الصورة المألوفة فى تحليله الاجتماعى الذى يقتطع شريحة اجتماعية ويعزلها ، ويعيدها إلى عناصرها الأولى . ولكنه فى «الثلاثية» يخضع شخصياته لمنطق التطور الصارم ، ويمزجه بذكاء مع خصائص الشخصيات . ففى البداية لا نجد على مسرح الحوادث غير السيد عبد الجواد وحياته الخفية عن أسرته ، على حين يحتل عالم الأسرة درجة ثانوية ، ولكن « السيد » ما يلبث أن ينطوى — جزئيا — ونسمع خديجة تنقد زوجها وتعارضه ، وأمينة — الأم — تلطف من حدة ابنتها ولا تلومها ، وكانت عايدة شداد تقتحم مجلس أصدقاء أخيها ، بل إن محمد عفت رفض عودة ابنته إلى ياسين ، ولم يبال أن يصرح بأنه لا يرضى لابنته حياة مثل حياة أمها ! ! ورأينا أصدقاء الليل يعكفون على سهرتهم المألوفة فى « عوامة » ، علامة على العزلة وانقراض هذا التقليد ، واستعدادا للانغمار فى التيار العام . بل إن صحوة زنوبة ورفضها أن تصير صورة من خالتها « زبيدة » علامة من علامات التطور الاجتماعى الذى يقف فيه جيل جديد موقف المخالفة والرفض لما قبله جيل سابق ، وقد تمثل هذا فكريا فى تمسك كمال بمدرسة المعلمين ، ولكنه تمثل على نحو أكثر جذرية فى أحمد وعبد المنعم ، اللذين عملا بكل قوتهما ، كل فى سبيله ووفق عقيدته ، دون اهتمام بالآخرين .

٢ – على هامش الشكل الفنى

إن معرفتنا بالمناخ الاجتماعى الذى آثرته روايات نجيب محفوظ وبوسائله فى التحليل تضع أيدينا مباشرة على « الأساس » الذى شكل رواياته فى هذه المرحلة الواقعية . وقد اهتممنا بالتحليل وتتبعناه فى منحاه النفسى والاجتماعى ، وفى أساليبه المباشرة كما فى السراب ، وأساليبه المضمرة من خلال الحلم أو الحوار أو تعارض المواقف وتضاد طبائع الشخصيات الخ . ونحن إذ ننتقل من التحليل إلى البناء العام أو الشكل الفنى نركب تيارين متعارضين ، يمثل أولهما الانتقال من الجزء إلى الكل، ويمثل الآخر انتقالا من العمود الفقرى إلى النواحى والأطراف التى تحفظ للعمل الفنى اتساقه . وقد يبالغ بعض النقاد فينظر إلى الجوانب الجمالية فى الأعمال الفنية – أيا كانت – على أنها الجوهر والمحصلة النهائية ، ولكن هذه النظرة المثالية فضلا عن كونها تنزوى فى ركن محدود من الاهتمام النقدى ، فإن جمالية الشكل لم تكن مما يعنى به الواقعيون أو يمنحونه اهتماما ، وبذلك تظل كلماتنا الموجزة على هامش الشكل الفنى ، وليست دراسة فى فلسفته أو جماليته .

وقد يحسن أن نبدأ بـ« السراب » تلك التجربة الفريد ذات الشكل المتميز ، إذ ظلت بمعزل عن اتجاهه الاجتماعى ونزعته التحليلية بوجـه عام ، هى أقرب ما تكون إلى تجربة ذهنية من وحى ثقافته كمتخرج فى قسم الفلسفة ، صاحب « فرويد » لبضع سنوات بحكم دراسته ، ولابد أن يكون عايشه حينا بحكم اتجاهه الذى تبلور وهو ما يزال طالبا ، ولعل هذه الرواية ألحت عليه قبل أن يكتبها وينشرها ، فزاولها كتجربة فى الشكل والمضمون معا بعد أن استقرت قدمه على الاتجاه الصحيح عبر أربع روايات لاقت الكثير من رضاء النقاد والقراء . وإذا كان كامل رؤبة يحمل جراثيم « أوديب » أو « أوريست » أو كليهما ،

أو هو شيء مختلف تماماً ، فإن موقف الروائي سيختلف عن موقف الطبيب أو المحلل النفسي تجاه « حالته » ؛ إن الطبيب يوجه كل اهتمامه إلى المرض، ومن ثم يحاول كشف الأسباب للرابطة بين السبب والعلاج ، ولكن الروائي ليس معالجا ، ومن ثم لا تعنيه الأسباب كل هذا العناء . إن لديه أسبابه الخاصة التي تجعله « يتجاهل » بعض الأسباب أو الدوافع . مهما حاول القصاص أن يجمع كل خيوط التجربة وتفصيلاتها ، ومهما حاول الربط بين الجزئيات كيما يجعل من القصة في مجملها واقعة نفسية من طراز بذاته ، تبقى هناك جوانب في عمله القصصي مرجعها إلى مقدرته التعبيرية أي مقدرته الفنية، ولا تقوم فيها المعرفة الموضوعية التحصيلية بأي دور أو على الأقل بدور خطير ، فكثير من التجارب وكثير من الذكريات وكثير من العواطف ويحتمل أن يكون معظمها ، ليست لفظية ، ومن ثم يتحتم على الكاتب، وليس بين يديه سوى الألفاظ، أن يخلق عن طريق اختياره وتجميعه للتفصيلات الصورة الموهمة بمجموع الشعور ، أي الصورة الموهمة بأنه لم يحدث أي اختيار أو تجميع . [1]

وقيام الرواية على شخصية « كامل » في الأساس أدى — عند بعض الدارسين — إلى الإسراف في إحكام الحبكة فتحولت إلى عمل آلي يشعر فيه القارىء بأثر الصنعة ، إذ تحكم النموذج النفسي الذي بني على عقدة أوديب في أحداث القصة وشخصياتها، مما جعل الكاتب يسخر كل موارده لخدمة الشخصية وبنائها[2]. وقد يكون الأكثر إنصافا إبعاد شبهة الآلية في الصنعة وإن كان من

(١) الدكتور عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب: ص ٢٥١ والمراجع المثبتة بها .

(٢) الدكتور محمد يوسف نجم : فن القصة ص ٧٥ .

الحق أن الكاتب كشف عن اتجاه مجرى الحوادث منذ الفصول الأولى ، وبهذا تطورت الرواية فى حدود المنطق المسلم البعيد عن المفاجأة والإثارة ، وتحول التركيز على التحليل النفسى فى رصد الحركة وما يحدث من ردود أفعال فى نفس كامل ، « ولا يحس القارىء بملل لأنه يكتشف فى كل صفحة أغواراً جديدة داخل الشخصية ، ومن هنا كان الاستمتاع باكتشاف المجهول الغامض من جوانبها الذى حل محل عامل الإثارة التقليدى فى الرواية ، فلم يشتمل الشكل العام على مفاجآت قوية إلا فى النهاية ، ولذلك كان الشكل هندسياً متناسقاً تأتى فيه النتائج كحلقات طبيعية للأسباب التى سبقتها[1] » .

على أن هذا التماسك والتلاحم بين المواقف والشخصية الذى نظر إليه على أنه إسراف فى الحبكة أو تناسق فى هندسة الشكل يأتى من كون الرواية تعتبر رواية شخصية ، وهى إلى ذلك مروية بلسان بطلها ، ومن الطبيعى أن يكون هو نفسه محور ما يروى ، وأن يكون موجوداً فى كل مواقف الرواية عارفاً بأسرار ما يرد على لسانه .. وهذه الرواية هى الوحيدة للكاتب التى يرويها بطلها ، ولعله قدر ما ستتعرض له من رتابة وسردية تقريرية فحاول خلق نوع من الحيوية بابتداء الحوادث من نهايتها ، وهذا الأمر قد لجأ إليه فى هذه الرواية وحدها ، وحين رأى الكاتب أن التجربة النفسية يناسبها أن تنقل بطريق البوح والاعتراف من صاحبها نفسه فإنه بموت الزوجة والأم قد تم له الشفاء ، ولا شك أن هذا الاستواء الذى نظر به كامل إلى حوادث لم تكن سوية هو السبب فى تلك الآلية ، أو الهندسة المبالغة ، وفضلا عن ذلك فإن الحوادث — وهى تروى بتعقل ويقظة ذهنية واضحة — قد فقدت غضارتها وحيويتها ، وهذا ما جعلنا نعترض على

---

(١) نبيل راغب : قضية الشكل الفنى ص ٢٠٤ .

استعمال ضمير المتكلم فى التجارب النفسية ، على عكس ما يرى الكاتب ومن تعرض لهذه الرواية بالنقد . لقد تحولت الرواية فى صفحات كثيرة إلى مجرد « حالة مرضية » تعترف أو تروى بعد أن صارت خارج التجربة ، ولو أن « كامل » أو الكاتب قد روى الحوادث إبان حدوثها لرصد الفعل ورد الفعل، وتمكن من تصوير اللحظة بكل تناقضاتها واحتدامها وغموضها واضطرابها ، ولكان ذلك أكثر صدقا فيما يخص شخصية مريضة . وهذا الأسلوب من شأنه أن يكون أكثر إقناعاً ، لأنه لن يفصل النقطة المريضة عن سائر نشاطات الشخصية وكأنها شريحة اقتطعت ووضعت تحت المجهر معزولة إلا من الأسباب والمسببات ، وبذلك يتحقق « وضع سجل لعالم الأحاسيس بأسره ، ولأسر الأفكار العابرة إذ تزحف عبر العقل ، بل إلى الإمساك بها فى لحظة جريانها كما فعل جويس فى عولس»[1]. وعلى نحو ما يقال : إن التجربة لا تحد اطلاقاً ، كما لا تكتمل إطلاقاً . إنها حساسية عظمى ، إنها كناية عن شبكة عنكبوتية هائلة ضمت خيوطها من أنفس الخيوط الحريرية المعلقة فى حجرة الوعى ، تقتنص فى نسيجها كل ذرة يحملها الهواء [2].

* * *

فى المرحلة الواقعية عند نجيب محفوظ، كملمح عام، كان يضع الفرد فى إطار من بيئته الخاصة ، ثم يحركه من خلال ظروف خارجة عن إرادته ، هى دائما من صنع البيئة العامة أو المجتمع الذى يتولى توجيه هذه الظروف وصنعها وفرضها ، ويكون جهد الأفراد هنا مقاومة هذا المصير المفروض ، وفى صراعهم القاسى مع

---

(١) ليون ايدل : القصة السيكولوجية ص ٢٩ .
(٢) السابق ص ٤٣ .

ظروفهم وحوائل مجتمعهم تأتى الفرصة الطبيعية لإدانة هذا المجتمع بالانحلال والفساد والظلم ، كما يدان الأفراد أيضاً بالانتهازية الوصولية وبالأنانية والتغاضى عن الوسيلة فى سبيل الغاية . ولكن « توازن » الشكل الفنى احتاج إلى محاولات متكررة ، حتى استقر فى صورته المقبولة من « القاهرة الجديدة » إلى « بداية ونهاية » .

فى « القاهرة الجديدة » يبدأ الفصل الأول بمشهد عن خروج الطلبة من الجامعة فيصف ساحة الجامعة وقد مالت الشمس فوق قبتها الماثلة ، و « فى السماء دارت حدءات حيارى وعلى الأرض انطلقت جماعات الطلبة » ، ثم يبدأ حوار بين بعض الطلبة المبتدئين حول ظهور الفتيات فى الجامعة ، ويرى بعض الدراسين أن مثل هذا الوصف الخلقى لا يخدم البناء العام للرواية ، لعدم وجود صلة قوية بينه وبين مايليه من أجزاء ، ويقر الدارس بما فى الحوار بين هؤلاء الطلبة من ذكاء ولكنه يقرر أنه فى غير مكانه ، إذ أن الشكل الفنى للرواية لا يستفيد من مثل هذا الحوار ، بل إنه يتحول إلى عبء ، لأنه لم يدر بين شخصيات الرواية ذاتها وإنما بين طلبة مجهولين، ومن ثم لا يساعد على إلقاء الضوء على الشخصيات نفسها ولأنه لا يساعد على رسم الخلفية الاجتماعية للرواية التى لن تمس موضوع الطالبات والجامعة من قريب أو بعيد[1]. والذى نراه أن هذا الاستنتاج متعجل يجانبه التوفيق ، وأنه يعتمد على الفصل المصطنع بين الشكل والمضمون ، وإن كان قد أدان المقطع الحوارى بين الطلبة المبتدئين على المستويين ، فهو عبء على الشكل ولا فائدة فيه للمضمون . وقد نبحث عن مرام رمزية فى الوصف

---

(١) نبيل راغب : قضية الشكل الفنى ص ٦٨ ، ٧٠ .

التقليدى الذى بدأت به الرواية، وقد تكتشف صلة بين الحدءات الحائرة فى السماء والطلبة المنطلقين على الأرض، كما يمكن أن نعثر على مثل تلك الرموز السريعة فى قبة الجامعة المتألهة بقسوتها وعزلتها ومع ذلك تفرز أمثال محجوب عبد الدايم .

ولقد كان الحوار الذى دار بين الطلبة المبتدئين على غاية من الأهمية كمدخل يحدد مسار الرواية بعد ذلك، وقد يعد من حسناته أنه لم يجر بين أبطال الرواية، ولم يدر بين شخصيات معروفة بأسمائها ، ليس لمجرد أنه استدراج لإنطاق أبطالها الأربعة ، فتلك مسألة هينة ، وإنما لأن الكاتب أراد أن يضع صورة الطالب الجديد فى مقابل الطالب القديم الذى يوشك أن يتخرج . يحلم الأول بالحب ويناقش مسائل مصيرية كبرى على المستوى الإنسانى ، فيدلى بأحكام قاطعة — كحماسة الشباب — عن العلاقة بين الجامعة والله والطبيعة ، على حين يتضاءل الفريق الآخر بتواضع ويتحدث عن دور المرأة ، ويحاول الكاتب أن يطلعنا على «الهويات» النفسية لكل واحد من خلال تعبيره السريع عن رأيه فى المرأة .

إذا وضعت هذه الآراء فى مقابل جرأة المبتدئين وضحت أبعاد مأساة الشباب المصرى الذى يبدأ محلقا فى السماء ، وينتهى إلى البحث عن وظيفة ، مثلما فعل أحمد عاكف بعد ذلك ، فقد كان يتمنى أن يدخل كلية الحقوق لأنها كلية الوزراء ، ولكنه انتهى إلى قبض الريح ، وإذ يتمكن «حسنين» من النجاة بنفسه والالتحاق بالمدرسة الحربية ، يواجه عبد المنعم شوكت هذا المصير ، فيلتمس العون من « رضوان » الذى فتحت له آفته وحزبيته طريق الوظيفة .

وعدم ذكر أسماء هؤلاء الفتيان المبتدئين له مغزاه الخاص ، فكأنها الآراء الشائعة والمستمرة بالنسبة للجامعة ، وفى العبارات المتبادلة قلق واضح تجاه المرأة ، والعقيدة، وتطور الحياة الاجتماعية وكأنه إشارة ذكية أخرى إلى المناخ الفكرى العام الذى تتحرك فيه حوادث الرواية فيما بعد.

وفى التعليق على موضوع المحاضرة يستكمل الكاتب فى الفصل الثانى ملامح المناخ الفكرى والاجتماعى ، وتبدأ الشخصيات فى تقديم نفسها ، ولكنه لايقنع منها بذلك ، فيأخذ على مدار أربعة فصول فى تقديم الأصدقاء الأربعة على التوالى ، عارضا - بطريقة سردية تقريرية - تاريخ كل منهم وظروف أسرته ، وجوانب نفسه ، أى أنه يقدمه كاملا بصورة لاتدع مجالا للتعرف على جديد تجاه هذه الشخصيات ، مما يفقد الرواية الكثير من حرارتها وتشويقها ، إذ لاندهش لشىء ، فتعرفنا القاطع والمحدد على إمكانيات الشخصية يجعلنا نتوقع منها ما حدث بالفعل ، ولا نشعر أنها تكشف لنا عن جانب خفى من جوانبها . ثم يبدأ الصحاب الثلاثة فى التراجع عن مسرح الأحداث ، ويصطفى محجوب وحده ليكون بطل مأساة القاهرة الجديدة . وقد ظلت الشخصيات ثابتة على صورتها التى رأيناها أول عهدنا بالتعرف عليها ، مما جعل الشكل الفنى يبدو غاية فى البساطة والسذاجة .

وفى «خان الخليلى» كان الكاتب أكثر تجربة وحذرا ، فلم يعزل نموذجه عن الشخصيات التى نما بينها ، بل استفاد من هذه الشخصيات الثانوية فائدة كبرى ، فتدفق الضوء من عدة زوايا مما أعان على تحديد كافة أبعاد الشخصية — بما فيها العمق — فتجلت واضحة ، صداقات أحمد عاكف التى عرفها فى منزله الجديد تقوم بهذا الدور ، فهو يوضع بين المعلم نونو الخطاط ، وأحمد راشد المحامى . المعلم نونو يمثل الفحولة والإيمان الساذج والمطلق بالحياة ، وأحمد راشد مثل المثقف الاشتراكى الذى يملك وعيا بعصره ومجتمعه ونفسه . وكان أحمد عاكف محروما من الجانبين معا .

وقد دفعه الكاتب بذكاء إلى حوار مع كلا الرجلين ، فعرف عاكف من أسرار حياتهما ماجعله يقر لنفسه بأن حياته توشك أن تذهب آخر ومضاتها هباء ، ولكن « نوال » تظهر في اليوم التالى فى نافذتها فينتعش الأمل الذابل فى نفس الضحية ، لتصحو من جديد وتصبح ضحية مرتين ، لا بل إلى النهاية ، فالبؤس فى مصر — كما تقول القاهرة الجديدة — وراثة اجتماعية .

الشخصيات الثانوية تقوم بدور هام فى « خان الخليلى » لأنها مناقضة لشخصية عاكف ، ومن ثم كان بإمكانها أن تحدد معالمه وتكشف نوازعه الخفية التى يثيرها التضاد ويستفزها التحدى ولو بالصمت ، ولكن شخصيات « القاهرة الجديدة » المناقضة اختفت من الصورة لتظهر فى الصفحتين الأخيرتين وتناقش أسباب مأساة صديقهم الذى راح ضحية استهانته ، على حين بقيت الشخصيات المماثلة من أمثال : سالم الإخشيدى والفتى الثرى صاحب اليخت أحمد عاصم وإحسان تركى نفسها ، ولهذا لم تستطع هذه الشخصيات أن تكشف عن جديد فى نفس محجوب ، وظلت تتبادل معه الحوار الذكى دون أن يكون حواراً حيا نابعاً من أعماقها ، قد يكون له مغزاه الاجتماعى ، ولكنه خال من الدلالات النفسية .

وليس التوازن بين عاكف وأضداده هو الأساس الذى يقوم عليه بناء هذه الرواية ، فهناك لون آخر من التضاد المتوازن فى « داخل » نفس أحمد عاكف ، فهو فى سلوكه الاجتماعى لا يخلو من واقعية ، حريص على علاقاته بالآخرين ، مدبر إلى حد البخل نسبيا ، وفى حياته النفسية واقعى إلى درجة اليأس والمرارة والضراوة والأنانية ، ولكنه فى علاقته العاطفية الصامتة بنوال كان رومانسيا حالما لم يتخط المراهقة بعد ، حتى لقد فكر — وهو فى الأربعين —

أن يبعث إليها برسالة سرية يشرح فيها عواطفه . وهناك توازن آخر صنعته تطورات الحرب مع تطورات حياة هذه الأسرة فى إبان مرض رشدى بخاصة ، فبدأ مرضه مع ضرب الأحياء القريبة من الأزهر ، ومات فى ليلة رهيبة من ليالى الغارات ، كما حدث للسيد أحمد عبد الجواد بعد ذلك ؛ فقد قامت أحداث الثورة ثم الحرب بصنع خط مواز لحياته الأسرية . كانت الثورة الشعبية علامة على ثورة شبابه الذى أوشك على الغروب ، ولكن الحرب عجلت بنهايته ، على أن هذه ليست الصلة الوحيدة بين العملين ، فمجالس « عليات الفائرة » صورة من سهرات أحمد عبد الجواد عند زبيدة « العالمة » بعد ذلك .

وقد استطاع « رشدى » بحيويته وإقباله على الحياة ، وهو نقيض آخر لأخيه ، أن ينتزع بطولة الرواية فى نصفها الثانى ، وتراجع أحمد — بعد اليأس من الحب — إلى الصف الثانى ، واستقطبت تطورات قصة الحب والموت جهود المؤلف ، فضاقت اللوحة الاجتماعية ، ولم يعد الإطار يتسع لغير رشدى ونوال ومن يلوذ بهما . كان أحمد من خلال جلسات « قهوة الزهرة » يضع المجتمع والعالم كله بين أيدينا ، ولكن بظهور رشدى (ص ١٠٩) تضاءل الإطار وضاقت بؤرة الاهتمام حتى ليمكن أن تسمى قصة رشدى ، وقد يستطيع البطل الفرد أن يوحى بمشاكل المجتمع كاملا أو الإنسانية جمعاء فى وجه من أوجهها ، ولكن رشدى لم يكن مؤهلا لذلك ، لأنه فى عبادته للذات لا يستطيع أن يحمل عبء التعبير عن مجتمع كانت مشكلته الأولى : الخبز والحرية . وبعد أكثر من مائة وأربعين صفحة مات رشدى ، وعاد أحمد يلتمس العزاء عند الصحاب ومعه عادت اللوحة إلى الاتساع من جديد ، ولكن الرواية كانت تلملم خيوطها لتقول كلمة الختام . وقد يحمد للكاتب هذه النهاية المتفائلة التى ختم بها روايته القاسية ،

فالأسرة تضيق بالحى الذى فقدت فيه حبيبها رشدى ، وتبحث عن بيت جديد فى أطراف العباسية، وهناك يتخايل لأحمد عاكف بوادر حياة مستقرة ، يحظى فيها بأنثى مناسبة له . ويأبى الكاتب أن يقف عند هذا الحد ، فينحى شخصياته جانباً ، ويخاطب القارىء بلغة تقريرية مباشرة يؤكد فيها مغزى هذا اللقاء فى النهاية ، وهو أن منطق الحياة أقوى من أى منطق آخر ، وأن الأمل جزء من جوهر الأنسان وطبيعته مهما أحاطت به الأرزاء . وقد لجأ إلى التدخل مرة أخرى حين علق على انغمار رشدى فى سهراته الليلية وانزلاقه إلى المقامرة ، فترك الحدث مجمداً ، والشخصية معزولة ليذم القمار ويبين مضاره [1] ، ولكن الرواية — باستثناء هذه الملاحظات العابرة قد حققت على نحو واضح التلاحم بين الشخصية والحدث ، وبين الشخصى والإجتماعى فأحمد عاكف لا يمكن عزله عن الأحداث كما لا يمكن عزلها عنه ، حتى تلك التى ليس له فى صنعها إرادة كالحرب والغارات، ومأساته فى بعض أوجهها سببها هذه الحرب وتلك الغارات .

وفى « زقاق المدق » لا يقف عند الشخص مثل محجوب، ولا عند الأسرة — مثل آل عاكف — ولكنه يقدم شريحة اجتماعية فى موازاة كاملة ، وليتمكن من وضع الشريحة فى أنبوبة الاختبار فإنه لا بد من عزلها وتثبيتها فى فترة زمنية معينة . ولكن حرص الكاتب على جعل الزقاق صورة مصغرة من المجتمع الكبير حمله على أن يجمع فيه شخصيات قد لا تجتمع بسهولة ولا تقبل طبائعها هذه العزلة المفروضة ، يقول الكاتب فى تقديم الزقاق:« ومع أن هذا الزقاق يكاد يعيش فى شبه عزلة عما يحدق به من مسارب الدنيا ، إلا أنه على الرغم من ذلك يعج بحياته الخاصة ، حياة تتصل فى أعماقها بجذور الحياة الشاملة، وتحتفظ

---

(١) نبيل راغب : قضية الشكل الفنى ص ٩٠، ٩٨

إلى ذلك — بقدر من أسرار العالم المنطوى» ، ويمضى فيؤكد من خلال تلك المبهمات المتصاعدة مع إقبال المساء مايعج به الزقاق من شخصيات متناقضة ، وإبراز «شخصية» الحرب وتأثيرها. على أن تجميع هذه العبارات (ص٦) وحشدها دون إسنادها إلى قائل بعينه يكشف عن سمة من سمات الزقاق ، وهو أنه عجينة ذات خصائص تنفرد بها، ولكنه — برغم ذلك — كل يقبل الانقسام ؛ إذ تعبر كل جملة عن شخصية بعينها من شخصيات الزقاق يمكن أن نعيدها إليها فيما بعد ، إلا أنها فى مجموعها تعبر عن أعماق الزقاق وما يعمر هذه الأعماق من إيمان ساذج ، وعناء بالحياة وتمرد يبحث عن السلوى فى الخدر والغيبوبة . وشخصيات الزقاق تتكامل فى تضادها كما تتكامل تهاويل الأرابيسك ونقوشه التى نشاهدها فى قهوة المعلم كرشة ، فيتحقق التوازن على نحو أكثر كمالا، لأنه أكثر تنوعاً كما شاهدنا فى «خان الخليلى» ؛ فالسيد رضوان الحسينى فى عفته وزهده وسخائه وانقطاع عقبه يعادل المعلم كرشة مدمن الأفيون والشذوذ، ويعادل أيضاً سليم علوان صاحب الوكالة بثرائه وعبادته للعمل واعتزازه بأولاده الذين يحتلون مناصب لا يمكن الغض منها ، ثم بنهمه الجنسى الذى يستعين عليه بـ « صنية الفريك » اليومية . ويؤكد هذا التعادل بين الرجلين ، القائم على التضاد ما انطوت عليه زوج كل منهما ، فزوج رضوان مناقضة شكلا وقوة روح (ص٩٦) وزوج الآخر لم تكن تجاريه فى حيويته وإقباله على ملذاته ، وطموح حسين كرشة يعادله تطامن الحلو وقناعته بما حصل . كان حسين عنواناً للتمرد على الزقاق ، هجره مبكراً للعمل فى المعسكرات، واندمج فى حياته الجديدة تعينه عليها طبيعته العدوانية وتركيبه الجسمانى القوى ، فعرف السكر ، وتغنى متعالياً بالكلمات الجديدة التى يجهلها أهل الزقاق : اللارج والجنتلمان . . الخ ، ويرد اسم مصر على لسانه مرتين لا يطيقهما[1] ، ويعلن

(١) زقاق المدق: ص ٢٦٧ ، ٢٧١ .

بمزيد من الزهو أن الأنباشي جوليان قال له إنه لا يفترق عن الإنجليز إلا في اللون[1]، بل يهذى وهو سكران بأنه يتمنى أن يصير إنجليزياً طامعاً فى المساواة بالإنجليز فى بلادهم، وهذه الأمنية التى تأتى فى غفلة من الوعى تمثل ما تحن إليه أعماقه المتمردة. على حين نجد الحلو على عكس ذلك، لا تفوته صلاة الجمعة فى سيدنا الحسين، وهو هياب لكل جديد، مبغض للأسفار لو ترك وشأنه ما اختار عن المدق سبيلا، ولكن عواطفه تتجمع حول « حميدة » فتاة الزقاق الطموح، ولا سبيل إلى اعتناقها غير اعتناق قيمها، ومن ثم يجب أن يكون طموحاً، وحين يعاود النظر فى حياة الناس فى الزقاق وما يتقسمهم من حظوظ، ويقيس نفسه إليهم، يشعر بفداحة الظلم، ويكتشف أنه عاش ربع قرن فى الزقاق فما أفاد شيئاً، فبعد الجهد الجهيد لا تقبض يده إلا على ثمن الرغيف، بينما تتكدس رزم الأموال أمام علوان على كثب منه، فالزقاق « لا يعدل بين أهله ولا يجزيهم على قدر حبهم له » وحين يعتنق غير فطرته ويقاوم قدره، يختل ميزانه فيلقى مصرعه. وحيث يوجد البله فى « جعدة » يكون « الشيخ درويش » مثالا فى حدة الأعصاب حتى الجنون، وإذا كان السيد رضوان الحسينى هو الصفحة المكشوفة فى الزقاق فإن « الدكتور بوشى » و « زيطة » صانع العاهات يمثلان الصفحة الخفية بما يزاولان من نشاط فى سرقة الموتى ليلا. وتبقى « حميدة » أهم شخصية فى الرواية وإن حاول الكاتب أن يجعل الحلو قسيمها، وهى الزقاق مكثفا، وهى وجه مقيت لنقائص الحرب، تجمع زهد الحسينى فتهمل نفسها حتى يتكاثر القمل فى رأسها يأساً من حظها، إلى تطلع علوان إلى الثروة، وهو سفيرها إلى العالم خارج الزقاق، فتتطلع إلى الثياب وتحلم بالأموال ولا تستبعد أن يهبط عليها الحظ فتتزوج من مقاول ثرى!! الحرب جعلت كل شىء ممكناً،

(١) الرواية: ص٣٧.

وتجمع إلى ذلك شذوذ كرشة فى مقتها للأطفـــــال واستهتار حسين بقيم الزقاق فتغادره بغير ندم، وقسوة زيطة. ولكنها لا تنطوى على شىء من رومانسية الحلو فى حنينه الدائب لوطنه الصغير وأحلامه فى السلام والحياة الوادعة، ومن هنا يكون لقاؤهما وخطبتهما مؤديين إلى نتائج متوقعة. ولكن على الرغم من هذا التنوع الذى يرتفع — فيما يخص بعض الشخصيات — إلى مستوى التناقض الحاد فإن صورة هذه الشخصيات أقل وضوحا من مثيلاتها فى «خان الخليلى» على قلة الشخصيات فى الخان. وأغلب الظن أن السبب يرجع إلى طبيعة هذه الشخصيات وتوحدها من خلال الحدث النامى، حقا لقد كانت العلاقة بين أحمد عاكف والمعلم نونو وأحمد راشد كالعلاقة بين الحسينى وعلوان وكرشة ... الخ، أى أن الرابطة مكانية أكثر منها أى شىء آخر، ومع ذلك نجد قوة الدمج على أشدها فى «خان الخليلى» ولكنها فى الزقاق فاترة. ونحسب أن ذلك يرجع لسببين، أولهما: أن شخصيات الزقاق يمثل كل منها عالما قائما بذاته وإن تلاقت وتبادلت الحديث. مشكلة كرشة مع الغلمان وزيطة مع الشحاذين والموتى، وحسين مع الإنجليز، وحميدة مع عالم ما وراء الزقاق، وما يمثله هذا العالم من بريق أخاذ، والسيد علوان مع الجنس. ولهذا تتوالى فصول الرواية، يتولى كل فصل عرض «قطعة» من حياة شخصية أو أكثر، ومع ذلك لا نشعر بضرورة وضع هذا الفصل فى مكانه من السابق واللاحق. وقد برئت شخصيات الخان من ذلك، وتجمعهم عند «عليات» وراءه وحدة المزاج، وتلاقيهم على المقهى وراءه وحدة الشعور، وتقاربهم الاجتماعى دفع بعنصر الصراع إلى التراجع ليحل محله التحليل النفسى والاجتماعى. وثانيهما: أن الخان تجمعت حول شخصية أحمـــد عاكف، والشخصيات المناقضة وضعت لذاتها ولخدمته

أيضا ، ولأن عاكف هو محور الاهتمام فى الواقع فقد كانت هذه الشخصيات تعايشه فى حياته الداخلية ، كان بعد أن يعود إلى بيته « يراجع » لقاءه وحديثه ومشاعره تجاهها ، ومن ثم نشعر بقوة الدمج التى افتقدناها فى الزقاق ، لأن شخصياته — فيما عدا الحلو — مسطحة بغير عمق ، قدمت كاملة من أول الأمر ، وتركت لتكرر أقوالها وأفعالها على مدار الرواية دون جديد . لم يفلت من هذا المصير غير حميدة والحلو قطبى الرواية ، فيمكن اعتبارهما من الشخصيات النامية أو المكورة — على حد تعبير فور ستر — إذ لا تسفران عن نفسيهما دفعة واحدة ، ولا يمكن إجمال شخصية أحدهما فى عبارة مركزة [1] ، كما أننا نعيش معهما فى عالمهما الداخلى ، ويختلف المصير عن البداية بدوافع واضحة . وقد نستطيع أن نخمن نهاية حميدة من تمردها وتناقض ظاهرها مع باطنها ، أو قوة روحها مع ضعف مركزها ، ولكننا لا نستطيع أن نتوقع مصرع الحلو قبل أن يحدث ، فشخصيته الهادئة المسالمة التى عرفناها فى البداية لا تناسب هذا التنمر والتهيج الذى عايناه فى النهاية ، وهو فى هذا الجانب يختلف اختلافا جذريا مع محجوب عبد الدايم ومع أحمد عاكف ، فمحجوب منـذ الصفحات الأولى يعبر عن لا أخلاقيته ولا يخفى استهتاره وعدوانيته ، وأحمد عاكف — فى التقرير الذى قدمه الكاتب عنه — ضاع بين عبء الأسرة وفطرته الخجول وتكوينه العضوى اللافت فى غير ارتياح ، وكلاهما انتهى كما بدأ وكما نتوقع له أن ينتهى ، ولكن الحلو بمصرعه كشف عن قوى مذخورة ، هى قوى الزقاق وقوى مصر ، لا يتردد أمام الاستشهاد فى سبيل ما يظنه ثأرا أو شرفا . فمن الحق ما يقال من أن « محفوظ » فى هذه الرواية قد راقب الجو الشعبى من الخارج ، ولم يعش هذه

(١) E. M. Ferstet, Asrects of the Novel, P: 82, 83

التجربة الإنسانية كواحد من شخصياته الأصيلة ، يتحرك من خلال حركتهم العامة ، ويشترك كأحدهم فى مشكلاتهم ، ويعانى التجربة الذاتيه فى أعماقها ، بل كان بمثابة المراقب والمسجل أكثر من أى شىء آخر. وإدارة الحوار بالعامية يلقى مسئولية فنية لا قبل له بتحملها بحكم موقفه ، فكل تعبير عامى فى الأحياء الشعبية الأصيلة له وقعه وحساسيته ودلالته فى اللجوء إلى اللغة الفصحى لتغطية موقفه (١) .

وفى « بداية ونهاية » ضاقت الشريحة وصارت فى حدود أسرة بعينها وبين أربعة جدران، ولكنها جمعت خلاصات البنية الاجتماعية العامة، وهم فى تشعبهم النفسى يلتقون جميعا على معنى تقديس الأسرة والرغبة فى إنهاضها من عثرتها، ولكن السبل تختلف حول هذه الغاية ، ومن اختلاف السبل تكتسب الرواية حيويتها وأهم مصدر من مصادر التشويق فيها .

ويضيف نجيب محفوظ إلى تكنيكه التقليدى فى رواياته السابقة عنصرين على جانب كبير من الأهمية ، فلأول مرة - فى مرحلته الواقعية — يلقى أبطاله بأنظارهم خارج أنفسهم ويناجون الطبيعة ، أو يتخذون منها موقفاً ، أو يخلعون عليها رؤاهم الخاصة . ومناجاة الطبيعة اختفت عند الكاتب منذ « كفاح طيبة » ؛ أى أنها ارتبطت عنده بالرومانسية ولم تظهر بعد ذلك إلا فى « قصر الشوق » مرتبطة بقصة حب « كمال » لعايدة شداد سليلة الأرستقراطية ، فمع اليأس يأتى الاستغراق المتصوف فى حبها حتى رآها فى كل مظاهر الكون ، وخلع حبه الأثيرى على كافة ماديات الحياة . ومعانقة الطبيعة هنا تأتى من صفاء نفس حسين وقدرته على الامتداد فى الآخرين ، فعندما اتخذ طريقه إلى «طنطا» ركب القطار ولأول مرة خلا بنفسه ، فراح يعيد تقويم أسرته وما مضى من كفاحها « وأرسل بصره من النافذة فاراً من أفكاره ،

(١) فى الثقافة المصرية ص ١٧٢ ، ١٧٣ .

فرأى الحقول تترامى حتى الأفق ، والخضرة يانعة ناضرة بهيجة، تميل رؤوسها مع الهواء فى موجات متصلة ... ثم مد بصره كرة أخرى إلى الأرض المنبسطة الصامتة الصابرة الخيرة ، فذكر دون وعى أمه ، كهذه الأرض الخضراء صبراً وجوداً والدهر يحرثها بسنانه ، لم يعد بوسعها أن تقوم بزيارة محترمة لأنها لا تجد الثياب اللائقة ! وتغيمت عيناه فغابت عن ناظريه بهجة المنظر ، ودعا الله أن يرزقه حتى يرفه عن أمه المتصبرة وأسرته المتجلدة، ياللعجب!! إن مصر تأكل بنيها بلا رحمة. ومع هذا يقال عنا إننا شعب راض. هذا لعمرى منتهى البؤس. أجل غاية البؤس أن تكون بائساً وراضياً . هو الموت نفسه . لولا الفقر لواصلت تعليمى ، هل فى ذلك من شك ؟ الجاه والحظ والمهن المحترمة فى بلدنا هذا وراثية . لست حاقداً ولكنى حزين . حزين على نفسى وعلى الملايين . لست فرداً ، ولكننى أمة مظلومة »[1]. والأسف على ابتسار تعليمه شاركه فيه عاكف وأسنده إلى الفقر أيضاً ، والحديث عن وراثة الأقدار فى مصر تحدث به محجوب وعاكف من قبله . ولكن « حسين » هنا يختلف بوداعته وإيمانه الموروث عن أمه ، فليس فيه تدميرية محجوب ولا نقمة عاكف ، ولذلك هو حزين وليس بحاقد ، وحزنه الهادىء جعله أكثر قدرة على الامتداد فى الآخرين ، ومن ثم اكتشف وحدة مصير الفقراء ، وأحس بقيمة الانتماء الواضح أو ما يسميه روح المقاومة ، ولذلك سيكون هو الوحيد الذى يقرأ كتاباً فى هذه الرواية ، ويحدثنا عنه ، وسيكون هذا الكتاب عن الاشتراكية [2].

ويستعمل الكاتب الطبيعة كإطار للمشهد فيزيده إقناعاً وكأنما يرسمه

---

(١) بداية ونهاية : ص١٩٨ ، ١٩٩.

(٢) الرواية : ص ٣٠٢.

مرتين: بالطبيعة ثم بالأشخاص والكلمات، مثل ذلك الموقف الذى كانت بهية تأبى فيه أن تجاوب حسنين فى مطاردته لها، وهى تنطوى على حب له لاتملك البوح به، وهو مستفز بصمتها[1].

ولكن الطبيعة تقوم بدور أكثر خصوبة فى تصوير الشعور حيث تعجز الكلمات عن التعبير، حين تصير نابعة من النفس لامنعكسة عليها، وكان ذلك حظ « نفيسة » لحظة سقوطها لأول مرة، إذ ألحفتاها على حرمانها « فعاودها الذهول والتخدير والرغبة والخوف، وامتزج فى صدرها القلق واللذة واليأس، ثم اشتدت الظلمة، ظلمة عميقة غريبة، كأنما تنشر أجنحتها على فضاء لانهائى، فلا مكان ولازمان »[2]. وإحساس نفيسة بالظلمة ـ فوق أنه حسيا نابع من انطفاء النور ـ نابع من نفسها، ولذا يفقدها الإحساس بالزمان والمكان، فإنه مخالف للأوصاف المألوفة التى تساق عادة فى مثل هذه المواقف، وهو أكثر قوة وإيحاء ودخولا فى أسلوب التعبير الفنى من إلقاء كلب ميت تحت نافذة عاكف تطارده رائحته يومين عقب وفاة رشدى، فإذا ما أطل ورأى الجثة المنتفخة أجهش بالبكاء، فهو استعمال ساذج فضلا عن أنه فاقع.

أما العنصر الآخر الذى أضافته هذه الرواية فهو استعمال تيار الوعى وإن كان فى حدود ضيقة جداً، ولكن الاستعمال كان موفقاً إلى حد كبير، فحسين يقف أمام أخيه الأكبر يطلب عونه فلا يجد عنده غير أساور صاحبته يختلسها من أجله، ويتردد حسين الطيب؛ فالسرقة واضحة عارية، ولكن ما العمل؟ الحاجة لاترحم « أســـــاور امرأة !! وأى امرأة !! محال. شىء لايصدق.

---

(١) الرواية: ص ١٥٢

(٢) الرواية : ص١٠٤ ، ١٠٥

ولا يمكن أن يدور لى بخلد ، ولم أعلم - ولو فى كابوس - بأنه وقع لى . كيف يمكن أن أحترم نفسى بعد ذلك ؟ أرفض ؟ والعمل ؟ ليس لديه نقود أخرى ، ينبغى أن أصدقه . ولكن محال أيضاً أن أضيع الوظيفة ، وما عسى أن أصنع لو أفلتت الفرصة ؟ كلا لا يمكن أن أرفض . لا يمكن أن أقبل . لا يمكن أن أرفض . لا يمكن أن أقبل . أرفض . أقبل . أرفض. أرفض.أقبل .أقبل. شىء واحد يستحق اللعنة هو الحياة ، الحياة والحظ . والوالدان اللذان أتيا بنا إلى هذه الدنيا . كان يلعب بأوتار العود ولا يبالى شيئاً . سحقاً لى . كيف أفكر ؟ هيهات أن تذهب من مخيلتى صورة جثمانه . رحمة الله عليه ، ليس الذنب ذنبه . كالدجاج نلتقط رزقنا بين القاذورات . حجرة الدجاج على السطح ملتقى حسنين وبهية . شىء تشمئز منه النفس ، فلأرفض. ولكن لاحياة إلا بالإذعان »[1].

وحين يصل نجيب محفوظ إلى قمة مرحلته الواقعية فى « الثلاثية » يكون قد رسم آخر بعد فى أبعاد واقعيته ممثلا فى الشكل الفنى الممتد كما وكيفاء ، الذى أخضعت له هذه الرواية الطويلة . والثلاثية تثير تساؤلات كثيرة، فهناك من ينكر عليها الحق فى أن تصير رواية ، وإنما هى — عند هذا الفريق — سجل اجتماعى تاريخى اتخذ شكل السرد الروائى وسيلة لبلوغ أهدافه . وصاحب هذا الرأى يشير إلى عدم تحقق الركائز الأساسية لإقامة رواية فنية ، فليست الرواية قائمة على بطل تستقطب من حوله الأحداث ، ولم تشتمل على حادثة كبرى يندفع إليها تيار السرد وتتأزم عندها الأمور ثم تنتهى إلى انفراج تعقبه النهاية ، ويترتب على هذا القول بأنها مجموعة قصص فى قصة واحدة ، وهذا يسلبها الشكل الفنى المتسق ، ويضعف من تأثيرها الفكرى والفنى . وبقليل من

---

(١) الرواية : ص ١٩١.

التأمل عن بعد للرواية فى امتدادها يمكن اكتشاف البطل : « إن بطل الرواية هو المجتمع المصرى فى السنوات ما بين قبيل الحرب العالمية الأولى ومنتصف الحرب العالمية الثانية ، وإن الحادثة الرئيسية فى هذه الرواية هى سير الزمن ، وتأثير هذا السير على أجيال عدة من المصريين عاشت بين هذين المعلمين الكبيرين من معالم التاريخ الحديث ، وإن القصة التى تكمن وراء الرواية هى قصة أسرة السيد أحمد عبد الجواد ، وما يحدث لها ولأصهارها وتابعيها وأصدقائها فى هذه الحقبة من التاريخ[1] » . والرواية على ذلك ليست تسجيلا تاريخيا وإنما هى صورة فنية أو تسجيلا فنياً ، ذلك لأنها لا تقف عند حدود السرد أو التقرير ، وإنما تتجاوزه إلى التأمل والتحليل والانفعال ، وتتخذ مما يجرى موقفاً[2] ، وهذا هو ما يميز الرواية عن التاريخ ويفرق بين الروائى والمؤرخ ؛ فالمؤرخ لا يرتبط بموضوعه ارتباطا وثيقا على الرغم من اهتمامه به ، ولكن ليس هذا هو جماع الأمر ، فالمؤرخ يسجل والروائى يخلق ويشكل ، وهو مع اهتمامه بالشكل العام يكون على معرفة أوثق بشخصياته من المؤرخ ، ولذلك يتمكن من عرض حياتهم الداخلية والخارجية دون المؤرخ ، مما يترتب عليه أن الشخصيات الروائية تكون عادة أكثر تحديدا من الشخصيات التاريخية[3] .

ولا شك أن بعض ما يعانيه الشكل الفنى فى الثلاثية ، وأتاح لمثل هذه التهمة أن توجه إليها محاولة إخراجها من إطار الرواية ، يرجع إلى انفصال أو ضعف التلاحم بين الحياة الخاصة لأسرة عبد الجواد والحياة الممتدة فى الخارج بأوجهها

(١) الدكتور على الراعى : دراسات فى الرواية المصرية ص ٢٤٩ .

(٢) السابق نفسه .

(٣) Aspects of the Novel, p. 54, 55.

المختلفة ، والوجه السياسى فى مقدمتها ، إذ كان النشاط السياسى وأزمات الحرية والدستور والحزبية من أهم ما يميز تلك المرحلة . انتهى الجزء الأول بانقضاض رمزى من الإنجليز على مكاسب ثورة ١٩ ، وانتهى الجزء الثانى بوفاة سعد زغلول، وانتهى الجزء الأخير بإلقاء القبض على عبد المنعم وأحمد شوكت ، أو الإخوانى والشيوعى ، على حين كان الوفدى — رضوان — فى تيه من انقسامات حزبه وإحساسه بوصمة آفته . وقد أسهمت أسرة عبد الجواد فى ثورة ١٩ سلبا وإيجابا ، وقدمت شهيدا ، فكان هذا أقوى التحام تم بين الخاص والعام ، ولكن الحياة السياسية والنمو الاجتماعى بعامة يظل معزولا عن حياة هذه الأسرة فى الجزء الثانى — قصر الشوق — وتبدو مناقشات الشباب الجديد فى حديقة آل شداد حول الأحزاب والخديوى الذى ذهب والملك الذى يتلاعب بالدستور بمثابة حوار جدلى لا ينبع من بناء الشخصية ولا يؤثر فى أوضاعها ولا يوجه مستقبلها ، وحين عاد هذا التلاحم فى الجزء الأخير فإنه اتسم بكثير من المبالغة ، وأخذ طابعا تقريريا فيما يخص عبد المنعم بالذات ، أما حيال أحمد فإنه تفادى ذلك بهذه اللقاءات بينه وبين الأستاذ عدلى كريم ثم سوسن حماد ، ولكن هذه اللقاءات كانت تكشف عن موقف أحمد الحالى دون أن تطلعنا على نقطة هامة لإقناعنا ، هى: كيف تحول وريث الأرستقراطية التركية والبرجوازية المصرية إلى الاشتراكية؟ أما والرواية تعنى بالتطور العام فى جوانبه المختلفة فإننا نرى أن إطلاعنا على هذا الجانب أمر مهم ، وبخاصة أنه نعجل التحول بأحمد إلى الاشتراكية ، ولكننا لم نره وهو يدركها وفوجئنا به وقد اعتنقها .

وإذا تطرف فريق وحاول إخراج الثلاثية من حقل الرواية ، فإن بعض الدارسين يتطرف على الجانب الآخر فينظر إليها على أنها عمل كبير ينتمى إلى

المدرسة النفسية ، إذ أنها تعتبر رحلة خلال وجدان الشعب المصرى وفكره متمثلافى عائلةالسيد عبد الجواد ، ولأن الأحداث الخارجية فيها أقل من الذكريات والتأملات والإحساسات المتباينة التى تنتاب الشخصيات ويستدعيها خيالها لارتباطها بمواقف معينة[1] . ويرتب على ذلك القول بأنها ستكون — فى حدود هذا التفسير — أكثر ارتباطا مع المرحلة التالية لها المتمثلةفى : «اللص والكلاب » و « الطريق » و « الشحاذ » و « ثرثرة على النيل » . ولكن فكرة الترابط وتوثيق الصلات لا تلتمس لأدنى ملابسة — على حد التعبير المشهور — وإنما تكتشف من خلال التيارات العميقة التى تمثل مركز الثقل أو الإحساس فى فن الكاتب ، والثلاثية نهاية مرحلة وإن أرهصت بالخطوة التالية . على أن هناك رواية « أولاد حارتنا » أسقطها الدارس من حسابه مع أهميتها فى القطع الباتر بين المرحلتين . الثلاثية قمة الفن الواقعى عند نجيب محفوظ ، بل هى مع « بداية ونهاية » تتوج هذا الاتجاه فى أدبنا الروائى على امتداده ، فى الثلاثية كثف إمكانياته وتجاريبه جميعا التى لجأ إليها فى رواياته السابقة وأضاف إليها ، ثم هجر أسلوبها الواقعى الصافى إلى الاهتمام بالفكرة والرمز ، فأكد اعتبار الثلاثية علامة على مرحلة ؛ إذ بدأ فى أعقابها يهتم بالفكرة أكثر من اهتمامه بالشخصية ، وفى « أولاد حارتنا » تنتهى الفكرة إلى سيادة العلم وضرورته كقمة للتطور ، وبهذا يتجاوز مرحلة الشك عند كمال الثلاثية ومرحلة الانتماء الحاد عند عبد المنعم وأحمد شوكت ، لأنه يتجاوز المرحلى إلى المطلق ، والطبقى إلى الإنسانى ، وبذلك يمكن القول بأن الرابطة ، الفكرية بين الثلاثية وما تلاها واهية جدا ، والرابطة التكنيكية أشد ضعفا .

---

(١) نبيل راغب : قضية الشكل الفنى ص ١٢٥ .

على أننا سنجد نجيب محفوظ نفسه يدلنا على موقفه فى تلك المرحلة ومميزات هذا الموقف بعد أن تجاوزه إلى مرحلة بعده، ولعله يكون أصدق حساً حين يتوافر له البعد الزمانى. يقول موضحا موقفه القديم وطوره الحديث: «حين كنت مشغولا بالحياة ودلالتها كان أنسب أسلوب لى هو الأسلوب الواقعى الذى قدمت به أعمالى لسنوات طويلة. كانت التفاصيل سواء فى البيئة أو الأشخاص أو الأحداث على قدر كبير من الأهمية، وهو أسلوب يعكس الحياة فى جملتها، وقد تنبثق منه الأفكار بطريقة غير مباشرة، أما، حين بدأت الأفكار والإحساس بها يشغلنى، لم تعد البيئة هنا ولا الأشخاص ولا الأحداث مطلوبة لذاتها، الشخصية صارت أقرب إلى الرمز أو النموذج، والبيئة لم تعد تعرض بتفاصيلها، بل صارت أشبه بالديكور الحديث، والأحداث يعتمد فى اختيارها على بلورة الأفكار الرئيسية[1]».

فالفكرة الرئيسية فى المرحلة الواقعية قائمة على رعاية التفاصيل، سواء فيما يخص البيئة أو الأشخاص أو الأحداث، ولقد وضح فى الثلاثية هذا الاتجاه على نحو لم يسبق له نظير فى فن الكاتب الروائى، لم يترك صغيرة أو كبيرة فيما يخص آل عبد الجواد إلا أحصاها، سواء فى ذلك دارها ذات البئر وغرفة الفرن وحديقة السطح، أو شخصياتها وما ينتابها من مشاعر وحركات نفسية مهما دقت، لا يتردد فى تشريح نفس عبد الجواد الأب حتى يرينا فكره وخياله وهو يدس رأسه فى فتحة جلبابه ليرتديه، واغتباطه الباطن لنزوات أولاده واحتفاظه بنوادرهم ليقصها على صحابه فى مجلسهم الليلى، وكذلك رصدت الرواية، على

(١) مجلة الكاتب، فبراير ١٩٦٤، وانظر أيضاً: يوسف الشارونى: دراسات فى الرواية والقصة القصيرة ص ٣٢.

امتدادها ،مئاتمن الحوادث الكبيرة والصغيرة يصل بعضها إلى درجة من الشمولية عظيمة ؛ كإعلان الثورة أو عودة المنفيين ، ويتضاءل بعض آخر إلى درجة كبيرة كمصرع طفل فى الطريق يختلقه كمال فى مجلس القهوة ليجذب اهتمام أسرته ، وليس الحادث الملفق عن مصرع طفل بأقل أهمية فى الرواية من موت زعيم ؛ فكلاهما يقوم شاهداً على دقة الحس الروائى عند الكاتب ، وقدرته على تجنيد الواقع الممكن للاقناع بالواقع الفكرى و الاجتماعى الذى تعرضه الرواية .

ستحول حوائل عديدة إذاً دون اعتبار الثلاثية من نتاج المدرسة النفسية ، فهذه المدرسة الأخيرة — وإن اعتبرت تطويراً يستند إلى الواقعية — مقطوعة الصلة بالرواية الواقعية كما بدت عند أرنولد بنيت و هـ . ج . ويلز وجون جلسورثى الذين عاصروا قيام الرواية النفسية ، بل إن هذا النوع من القصص النفسى ليس قصصاً بالمعنى المفهوم من الكلمة ، وليس به حبكة ، وفوق هذا فإنه يبدو وكأنه يحول القارىء إلى مؤلف ، وذلك لأن على القارىء أن يسلك القصة فى نظام ، وأن يبقى متفتح الذهن ليجمع المعلومات . ولتوضيح ذلك نقول لو أن بلزاك وصف عشاء ليلة عيد الميلاد فى بيت ديد الوس — إحدى شخصيات جيمس جويس — لاهتم اهتماماً بالغاً بوصف أثاث البيت وقائمة الطعام والجالسين على المائدة وصفاً دقيقاً ، أما جويس فقد أبدل ذلك بنقل ملاحظات الصبى ، وحدة مشاعر الكبار وبهذا نتعرف على ديد الوس ، لا عن طريق المظاهر المادية ، بل عن طريق نوعيات الأحاسيس والعواطف الحية[1]

« والثلاثية » على امتدادها الزمنى ، وتعدد شخصياتها ، وكثرة حوادثها لم تصب بشىء من الشتات أو الضيق حتى الاختناق — لأنها عانت بعض الضيق

(١) ليون ايدل : القصة السيكولوجية ص ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٩ .

فى صحبة كمال حين غرق فى حبه الرومانسى — وظلت على أى حال متماسكة إلى حد كبير ، فالكاتب يملك حساً روائياً سليما ، أعانه على تصميم البناء الضخم بذكاء ، ولعله لم يكن على علم وهو يكتب الجزء الأول كيف ومتى سينتهى الجزء الأخير ، ولكن غياب التفاصيل لا يعنى الاستسلام لإيحاءات اللحظة العابرة ، فالتصميم واضح ، وهو على ضخامته غير مشتت ، وعلى الرغم من قيامه على أساس زمنى ، أى أن اطراد الزمن ونموه كان عاملا حاسماً فى مواقف كثيرة — فإن هذا العنصر الزمنى لم يقم بدور الرباط الذى يشد البناء ، ولو أن الكاتب أسلم قياده له لتفسخ البناء ، واحتاجت الرواية فى عرضها إلى الوقوف عند كل فصل بذاته إذ يقوم بدور « الحجر » فى بناء مبعثر يمكن أن ينظر إليه من كل اتجاه .

وقد لجأ نجيب محفوظ إلى أساليب عديدة ليحقق هذا التماسك الرائع بين أجزاء روايته ، وأول هذه الوسائل — وإن يكن أقلها أهمية — ما لاحظه الأب جوميه من التوازى بين مستوى التطور العائلى ومستوى التطور السياسي فى مصر ، فكما كان الأبناء يتحللون شيئا فشيئا من سيطرة الآباء ، كانت مصر كذلك تتحلل من السيطرة البريطانية[1] .

ويشير الدكتور الراعى إلى ما يسود الرواية من أفكار بعينها ، تتردد بين صفحاتها ، وتمتد ، فتجسم سير الزمن وتعاقبه ، وتمنح الرواية — مع ذلك — بعض ما فيها من تشويق : « النغمة الأولى تجرى على النحو التالى : الزمن : ما أكثر ما يتغير ، ما أبشع ما يتغير ، من أسف أنه يتغير ، لا دافع لتغير الزمن ، لا مفر من أن يتغير ، من يدرى لعل فى تغيره رحمة بالناس . والنغمة الكبرى الثانية تقول : الشر فى العالم ، كم هو قاس ! كم هو فاتن ! كم هو ضرورى ! هو

(١) ثلاثية نجيب محفوظ : ص ٥ .

لا يمنع الخير من أن يسود ، بل لعله يضفى عليه فتنة ، بل هو ينقلب خيراً أحياناً[1] » وهاتان النغمتان — على حد تعبير الناقد — تنبعان من فكرة صراع الأجيال ، أو وضع جيل فى مقابل جيل ، وبدوات السيطرة فى جانب القديم ومحاولات التملص فى جانب الجديد هى التى تصنع ذلك كله . فالرواية فى جوهرها قائمة على فكرة صراع الأجيال ، وكان النصر دائما من حظ الجيل الجديد .

نستطيع بدورنا أن نضيف عنصرا آخر كان له الفضل الأكبر فى تماسك الشكل الروائى الممتد عبر ثلاثة أجزاء ، وفى إضفاء الحيوية والتنوع فى الوقت نفسه ، ذلك هو عنصر الوراثة — وقد عرضنا له سابقا — فهو يشعرنا بأننا نواجه الشخصيات ذاتها ، أو فى الأقل نمضى مع أخص ملامحها ، وهذا الشعور يجعل القارئ يتوهم أن الجو نفسه هو الذى يسيطر وأن الشخصيات التى اعتادها ما تزال تحيا . ولكن نجيب محفوظ أحرص من أن يجعل أنماطه تحيا بذاتها ، لم يطبق قوانين الوراثة تطبيقا جبريا ، وإنما لجأ إلى الإضافة والتنوع ، فزاوج بين المستمر والمتغير على نحو يشعر بوحدة الجو مع تغير الشخصيات ، فولع السيد عبد الجواد يفقد ترفعه ومرونته عند ياسين ، ويتحول إلى ولع شاذ عند ابنه رضوان . ومشاكسات أحمد شوكت ليست غريبة من ابن خديجة التى لم يعرف لسانها الرحمة حيال السخرية بالآخرين . والحدة هى ما يميز آل عبد الجواد ، حدة شملت ذا النزعة الفردية ومعتنق الفلسفة الجماعية ، وغمرت الرومانسى كفهمى والواقعى كياسين ، واليمينى واليسارى ، والسوى والشاذ على سواء . وهذه الحدة كانت تتحول أحيانا إلى عزلة مفروضة رأينا لها شواهد سابقة فى « زقاق

(١) دراسات فى الرواية المصرية : ص ٢٥٢ .

المدق » فنحن نشعر أن حى بين القصرين يعانى عزلة لا يطيقها خمسة وعشرين عاماً ، وقد عانى السيد عبد الجواد نفسه من هذه العزلة المفروضة بانقطاع أخبار سهراته عن أولاده ، وتحديه المبالغ لروح العصر .

على أن لعبة « الكراسى الموسيقية » قد أدت دورا كبيراً فى إثارة عنصر التشويق والدهشة ، فزنوبة العوادة بين الأب والابن ، وعايدة بين حسن سليم وكمال ، وياسين بين مريم وأمها ، فتداخل التيارات وتصادمها منح الرواية الكثير من التشويق ، وكذلك مراعاة الكاتب لمايفرضه التطور من تغييرات فى مستوى العلاقات ومآل الشخصيات .

٣ ــ الاشتراكية والبرجوازية

يوصف نجيب محفوظ فى مرحلته الواقعية خاصة بأنه كاتب البرجوازية المعبر عنها . يكاد يجمع دارسوه على ذلك ، يسجله بعضهم مجرد تسجيل ، ويراه آخرون مدعاة للوم والاتهام .

يطلق محمد يوسف نجم لقبا طبقيا على أحمد عاكف فيسميه البرجوازى الصغير[١] ، (وهو هنا ينقل عن الدكتور مندور كما سنرى) ويستمر ساعيا باللقب إلى عباس الحلو ، فهو عنده يمثل أثر تغيير البيئة الثابتة على أصحابها ، ويمثل من ناحية أخرى تهور الطبقة البرجوازية الصغيرة،ومحاولتها الصعود طفرة واحدة دون أن تعد للأمر عدته ، ويمثل أخيراً أثر الحرب فى حياة هــــذه الطبقة[٢] . ويبالغ غيره[٣] فيصب شخصيات نجيب محفوظ فى قوالب من صنعه

---

(١) فن القصة ص ٦٥ ،والصفات التى خلعها على عاكف أخذها عن الدكتور مندور

(٢) السابق:ص ٢٥ .

(٣) غالى شكرى : المنتمى ص ١٣٥ — ١٤٠.

تجمع بين ما لا يجتمع ؛ فالحلو ومحجوب وعاكف يرددون نغمة البرجوازية الصغيرة : لماذا لم أولد غنيا ؟ والسيد علوان الذى أثرى من الحرب ثراء فاحشا يعيش فى الزقاق كواحد من بنيه ، وهذه إشارة إلى وحدة النسيج الاجتماعى للبرجوازية الصغيرة . . . الخ ، ويعرض باحث آخر موضوعات وشخصيات نجيب محفوظ الأثيرة ، فيجملها فى كونها من البرجوازية الصغيرة فى المدينة الكبيرة ، ويكشف عن الصفات السيئة التى تعتنقها هـذه الطبقة من أوهام وفردية وتناقضات ورغبة فى التخلص من الجذور القديمة التى تربطها بالطبقات الشعبية الفقيرة[1] . وإذ يعتبر بيئة « بداية ونهاية » تنتمي إلى أبناء المثقفين من البرجوازية الصغيرة فإنه يشير إلى اختلافها عن البيئة الشعبية الأصيلة التى قدمها فى «زقاق المدق» ، ويعود إلى محجوب وحسنين بالأخص ، فبينهما اختلافات كثيرة ، ولكنهما فى أعماقهما من معدن اجتماعى واحد ؛ لأن محجوب هو أيضاً نفس الشخصية التى كانت أمامها فى الجامعة فرصة البحث عن حل اجتماعى عام بتحالف أبناء البرجوازية الصغيرة مع هذا الماضى الذى يريد أن يطرحه خلف ظهره — الطبقات الشعبية — وقد حدثه أصدقاؤه عن الحل الجديد ، ولكنه رفض مطلقا إجابته الحاسمة : طظ للسياسة ، طظ للاشتراكية ، وفى كل روايات نجيب محفوظ — كما يرى الناقد — سنجد الكارثة فى انتظار هذه البرجوازية الصغيرة حين تخرج باحثة عن حل فردى لتناقضاتها ، بعيداً عن الحل الاجتماعى العام . وينعى الناقد على الكاتب قصر نظره على هـذه الطبقة ، ويحملها مسئولية ما يشيع فى رواياته من يأس وغم وفواجع ، ثم ينتهى إلى أن يقرر أن نجيب محفوظ هو كاتب البرجوازية الصغيرة ، وليس المعبر عن القوى الاجتماعية الجديدة ،

---

(١) فى الثقافة المصرية ص ١٥٦.

التى تكافح لكى تؤكد وجودها ، أى الطبقة العاملة المصرية ، ثم يقول : ولكننا نظلمه ولا ننصف أنفسنا إذا لم نؤكد كذلك أنه روائى مصرى قدير[1] .

وتتأصل القضية البرجوازية فنياً فى سؤال إلى الكاتب يقول : التهمة الموجهة للرواية بصفة عامة هى أنها فن برجوازى ، يتوجه إلى البرجوازيين ويستمد مادته من حياتهم إلا نادراً . فماذا ترى ؟ ويسلم محفوظ بالحقيقة التاريخية إذ ولدت الرواية فى ظل البرجوازية ، ويسلم بإمكانية اختفاء البرجوازية ، ولكنه لا يسلم بضرورة اختفاء الرواية ، استنادا إلى واقع ملموس نراه فى البلاد الاشتراكية ، ولأن الرواية يمكن أن تخدم طبقة أخرى وتمتعها ، وإذا كانت «الشخصية» فى طريقها إلى الزوال فإن ثورة الكتاب الماركسيين على الستالينية قائمة على رفض (تشيء) الإنسان أو وضعه فى الظل بالنسبة للنظام ، وليس غريبا أن نقرأ لماركسيين جدد يتحدثون عن الإنسان كفرد ،وعن حريته[2] .

ويتوقف الدكتور مندور عند عاكف ، فيبرز مكانه فى المجتمع وخصائصه النفسية وقيمته الإنسانية ، فهو « أنموذج بشرى لتلك الطبقة الوسطى التى تكون العمود الفقرى فى المجتمع المصرى ، وتكون همزة الوصل بين طبقة العمال الكادحين والسادة المترفين ، بل لعلها الطبقة القلقة المعذبة ، التى لا تريد أن تطمئن إلى الحياة كما تطمئن الطبقة الدنيا لتأخذ منها ما تستطيع منحه من ملذات ومباهج فى غير تذمر ولا سخط ، كما لا تستطيع فى سهولة أن تشبع طموحها ، فترتفع إلى مستوى الطبقة العليا ، أى البرجوازية الكبيرة ، وتدخل

---

(١) السابق ، انظر الصفحات: ١٥٤، ١٥٨ ، ١٦٠ ، ١٦٦ ، ١٧٢ .

(٢) مجلة المجاهد الجزائرية — ٢٢ ديسمبر ١٩٦٨ .

بين صفوفها لتتمتع بما تنعم به تلك الطبقة من مال وجاه وسلطان . وبالرغم من هذا القلق والعذاب المقيم ، فإن تلك الطبقة لا تخلو من فضائل رائعة ، بل لعلها تنفرد دون غيرها بطائفة من الفضائل التى ترفع من قيمة الإنسانية، وفى رأس تلك الفضائل يأتى الإحساس الصارم بالمسئولية العائلية ، والتضحية فى سبيل الأسرة،والتفانى فى سبيل الأهل والأخوة . وهذه الفضائل هى التى قربت أحمد أفندى عاكف من نفس نجيب محفوظ ، بل ومن نفوسنا جميعا، لما فيها من إنسانية وخلق كريم ، يرتفع ميزانها عندنا نحن الشرقيين الذين تعمر قلوبنا بروحية الأديان والمثل العليا . . . إذا كانت هذه الطبقة الوسطى تضطرب حياتها بالألم والسخط والتمرد ، كما تضطرب بعض علاقاتها الاجتماعية ، بسبب طموحها الفاشل ، وتخبطها فى الجهاد للارتفاع عن مستوى طبقتها الاجتماعى ، والثورة على أوضاع الحياة ، وكثرة السخط نتيجة لإيمانها المسرف بحقها المضطهد وعبقريتها الشهيدة — فإنها مع ذلك تحتفظ بالكثير من أسمى الفضائل الإنسانية التى يأتى فى قمتها تقديس الأسرة والتضحية فى سبيلها [1]. وهذا الناقد لا ينظر إلى الاهتمام بالبرجوازية على أنه اهتمام بطبقة لا تستحق ما يبذل لها ، ففيها الكثير من الفضائل ، ولا يراه لونا من انحصار الرؤية أو قصر النظر أو ضيق الإطار ، فهى التى تكون العمود الفقرى فى المجتمع المصرى ، ولا ينظر إلى شخصياتها على أنها مريضة أو مرحلية الدلالة ، ففيها الكثير مما فى نفوسنا جميعا ، وفيها الإنسانية وأسمى فضائلها .

ولكن هل من الحق أن نطلق على كاتب لقب كاتب البرجوازية الصغيرة لمجرد أنها الشريحة الاجتماعية التى اهتم بها ! ؟ إن الكتابة عن طبقة ما لا تعنى

---

(١) قضايا جديدة فى أدبنا الحديث :ص ٦٦ ، ٦٧ ، ٧٣ .

بالضرورة الانتساب إليها ، فدار الأمر على الموقف الفكرى وزاوية الرؤية . ونسبة محفوظ إلى هذه الطبقة تعنى تعبيره عنها ، إن لم يكن رضاه أيضاً . وسنرى أن اتخاذه لأفراد من الطبقة البرجوازية الصغيرة أبطالا لرواياته لا يعنى بالضرورة انتماءه إلى هذه الطبقة فكريا وإن انتمى إليها اجتماعيا ، بل لعله العكس تماما . ورده على محرر « المجاهد » فيه تسليم بانتهاء البرجوازية كطبقة ، ولكن الفردية — كقيمة إنسانية لا وحدة اجتماعية — لا تقبل الانمحاء ، وإن اختفت تحت دوافع طارئة . وبصورة أخرى يحدد محفوظ أفكاره الثابتة والمتطورة فى مرحلته الواقعية ، فيشير إلى الوطنية كفكرة ثابتة ساقته إلى مصر الفرعونية باعتبارها أصل القومية المصرية ، ثم تلا ذلك اهتمام واضح بالأفكار الاجتماعية ، مبعثه الشعور بالاضطهاد الاقتصادى والسياسى ، وهذا واضح فى القاهرة الجديدة وخان الخليلى وزقاق المدق و بداية ونهاية ، ومرحلة أخيرة تتمثل فى الثلاثية وهى عبارة عن دراسة تبدأ من التاريخ الحديث حتى اليوم ، وقد تبلورت فيها الاشتراكية كغاية لتطورنا وعلاج لآلام مجتمعنا[1].

وسنرجىء الحديث قليلا عن علاقة محفوظ بالاشتراكية فى مجال الرواية ونعنى بفكرته عن الوطنية والشعور بالاضطهاد الاقتصادى والسياسى . وإذا كنا لا نعطى أهمية كبرى لتفسير الأدباء لأعمالهم ، بألا نعتبره القول الفصل وإنما هو رأى ليس غير ، فإننا سنحاول إخضاع هذا التفسير للتطبيق ، وقد نبدو متعجلين إذا قلنا إنه دقيق إلى حد كبير ، بمعنى أنه شامل . الوطنية تمنى فى المرحلة الرومانسية التاريخية أن يسلم الملك بأن دمه المقدس ليس أزكى الدماء وأحقها بحكم مصر ،

(١) الآداب البيروتية . يونيو ١٩٦٠ (من حديث معه) .

فيتنازل طائعاً لابن الشعب عن الحكم (عبث الأقدار)، وتعني أن يثور الشعب على ملكه الإله وأن يقتحم قصره فيصرعه حين يعبث بمقدراته (رادوبيس) ، وتعني ضرورة التزام الحكام بالخط الوطني وعدم حقهم في التنازل عن السيادة الوطنية لأنها ليست ملكا خاصا لهم (كفاح طيبة) . ويظهر الاضطهاد السياسي والاقتصادي مع المرحلة الواقعية ، وقد تردد عند أكثر من ناقد اعتبار محجوب صورة للبرجوازي الناقم على حظه الاجتماعي، لأنه يردد : لماذا لم أولد غنياً ؟ وقد يكون محجوب كذلك دون وعي منه ، فليس من الضروري للشخصية الروائية أن تعي أبعاد موقفها ، يكتفي منها أن تتحرك في إطارها الطبيعي ويستعاض عن وعيها بوعي الكاتب بذاتها. ولكن إلى أي مدى يمكن اعتبار محجوب ممثلا للبرجوازية في الرواية ؟ هو طموح ، راغب في تجاوز طبقته والانفلات من ربقة الفقر الذي يطارده ، ويستهين بآماله ، ولكن المعروف أن من أخص خصائص البرجوازية أنها عنصر محافظ ، بل يكاد يكون جامداً ، وأن محافظته وجموده وعزلته هي مقدمات اندثاره . فأين تصدق « المحافظة » على محجوب المستهين بكل قيمة دينية واجتماعية على سواء ؟ قبل مالا يقبل من أمثاله ، ونسف الجسور بينه وبين أبيه المشلول ، وطعن صداقاته القديمة بغير إحساس بأية درجة من الاضطرار أو الألم. إنه في ذلك كله يناقض شخصيات محفوظ التي تشاركه الوصف بعد ذلك لمجرد أنها انطوت على شيء من الطموح أو الإحساس بالاضطهاد . وليس الإنسان معادلة جبرية أو قانونا علميا يقبل التطبيق الجامد ويؤدي إلى نتيجته التلقائية ، وإلا كان معنى ذلك أن كل طموح هو برجوازي ، وأن مشاعر الاضطهاد وقف على البرجوازيين ، وهذا غير صحيح ، فهناك مجموعة من القيم أو الصفات يجب أن يتحقق أكثرها بغير تعسف ، أي نتيجة وضع اجتماعي

وثقافى معين، وحينئذ يحق لنا أن نقول: إن صفة البرجوازية قد تحققت . إن محجوب عبد الدايم مثل « راسكولنيكوف » فى كثير من صفاته ؛ إنه « النهلست » المصرى[1] ، وتذكر إحسان تركى بسونيا أيضاً ، مع فوارق أساسية بين أدبين وتراثين ، ولكن جوهر القضية واحد . كان الفوضوى الروسى فقيراً يقطن غرفة فوق السطوح يعجز عن دفع أجرتها ، وتوقف عن الدراسة الجامعية بسبب ثيابه الرثة ، فأضمر حنقاً مدمراً للناس جميعاً ، وربما كتب مقالا فى صحيفة كان السبب فى اهتمام ضابط المباحث به وشكه فيه ، وقد ذكره المحقق بما جاء فى مقاله من أن ارتكاب الجريمة يصاحب دائماً بمرض ، ولكنه كان أكثر اهتماما بعبارة أخرى مؤداها أن أشخاصا « غير عاديين » لهم حق أدبى أن يفعلوا أشياء ليس من حق الناس العاديين أن يفعلوها . وقد اعترض الفتى القاتل مزيلا الشبهة عن نفسه بأن الرجل غير العادى له هذا الحق فقط إذا كان ضرورياً ليتخطى عائقاً قانونياً لكى يحقق فكرة لفائدة الإنسانية . واستمر قائلا : إن عظماء الرجال مثل نابليون لا يترددون أن يريقوا الدم ومع ذلك يمجدهم الناس . وجابهه المحقق قائلا : هل ... ترى ... ربما ... تصورت نفسك عند كتابة المقال رجلا غير عادى[2] ؟ ، وقد كان محجوب فى أعماقه يؤمن بأنه غير عادى ، وبأنه ذو فلسفة، وكان شديد الإعجاب باستهانته بكل شىء، ويعتبر ذلك انتصاراً منه على موروثات لا قيمة لها . إنه المأساة المجسمة لانفصال المثقف عن ثقافته واعتبارها وسيلة ، لا وسيلة وغاية معا . ولكن النموذج الروسى استطاع أن ينحنى لسونيا؛ نموذجا

(١) نهلست : فوضوى ، وهى صفة أطلقها الناقد الروسى بلنسكى .

Edwin . A. Grozier and M . Gillett. plot Ootlines of lol Best (1) Novels P . 70 - 76

لجميع الذين يقاسون فى الإنسانية ، على حين اتفق النموذج المصرى مع صاحبته على الاستمرار والتنظيم ، وكان الروسى يدرك مع سونيا أنهما ملعونان وأن هذا من شأنه أن يوحد بينهما ، وهو بالضبط حدود إدراك محجوب ، ولكن سونيا كانت تقود فتاها نحو « الخلاص » ربما لأنها شقية تعيش فى قاع المجتمع ، على حين كانت إحسان على وفاق مع صاحبها لأنها كانت منعمة فى غرفة وزير ، وقد اعترف راسكو لنيكوف لفتاته أنه حاول أن يكون واحدا ممن يتخطون العقبات مثل نابليون ، ولم يعترف محجوب لصاحبته ، ولكنه اعترف لنفسه كثيراً ، وكان دائب التفكير فى ذاته وفى ما وطد عليه العزم من الاستهانة بكل شىء . وقد أعطى الروسى حكما مخففاً — ثمانى سنوات فى سيبريا — لأنه ارتكب جريمته فى حالة جنون ولأنه محب للخير كما ذكر كثير من الشهود ، وأعطي محجوب حكماً مخففاً أيضاً فألغيت مذكرة الترقية ونقل إلى أسوان ، ولم يذكر الكاتب لنا مسوغات هذه الرأفة مع أن جريمته أشد هولا من جريمة الفتى الروسى ، ولكن «الحيثيات» فى سياق الرواية لا خاتمتها ، إن مجتمع الطبقات ، مجتمع الانحلال ، مجتمع الفقر والكبت السياسى ، لا يسمح جوه المريض إلا للنماذج المريضة بالبقاء ، ولما كان هذا الجو باقياً فإن محجوب يجب أن يبقى علامة على اقتران العلة والمعلول ، وعلى استمرار الإدانة .

إن الصلة بين محجوب عبد الدايم وسعيد مهران (اللص والكلاب) قوية جداً ، كانت خطاياه صغيرة محدودة ، ولكن طالب القانون رؤوف علوان حول السارق إلى ثائر ، والفوضوى إلى فيلسوف ، ثم تنكر له فكان فى هذا التنكر مصرعه ، وكذلك كان محجوب مع ثقافته . ولكن الخطيئة لا تتم فى حدود الفرد ، ولن يستطيع محجوب أن يكون خاطئاً بمفرده ، لا بد «من رؤوف علوان» آخر ، إنه

مجتمع الأرستقراطية ممثلا فى وزير ، هذا الذى يملك الفائض هو الذى صنع العوز عند المحتاج ، هذا الذى يلتذ بالسطو على الآخرين ويملك وسائله هو الذى أوجد الضحايا . محجوب يفكر كسعيد مهران فى قتل صانعه ، ولكنه قتل بطيء ، بطريق الاستنزاف والصعود على أكتافه ، فهذا ما تطيقه شخصية جبلت على الاستهانة بكل شيء .

ولن نقبل وصف عباس الحلو بالبرجوازية ، وسننظر إلى ما ينسب إليه على أنه محاولة لوضع الفن الروائى عند محفوظ فى إطار مصنوع لا يتسع له . «زقاق المدق» ليست عن البرجوازية المصرية ، والحلو الذى يحصل على قوته يوماً بيوم ليس برجوازياً فى شيء ، واعتباره فى بعض جوانبه أنه يمثل تهور الطبقة البرجوازية الصغيرة ومحاولتها الصعود طفرة واحدة دون أن تعد للأمر عدته ، مبالغة لا تقوم على أساس من وضع الرواية فى صورتها الصحيحة ، لا المتخيلة أو المفروضة . الحلو لا يكاد يجد قوت يومه ، ودوافعه التى هاجر وراءها يطلب الثروة محصورة فى حبه لحميدة . وما نحسب « الحب » وقفاً على البرجوازية الكبيرة أو الصغيرة . وقد غاب وعاد يحمل المال لا المشاعر البرجوازية ، بل على العكس ثار على حميدة لأنها هجرت « قيم » الزقاق المتواضعة الأصيلة وانتقلت طبقياً وخلقياً ، ولو أن هدفه الأول من رحلته هو الثراء لما حق له أن ينطوى على كل هذه الرغبة فى « تخليص » حميدة ومعاقبتها فى الوقت نفسه، فقد حقق ما يريد وحققت حميدة لنفسها مثل ما حقق لنفسه ، ولكن تصرفها عنده غير مقبول وتصرفه أيضاً فقد مشروعيته ، لهذا وقع الجزاء عليهما معاً ، فأثخنت بالجراح ولكنه صرع ، والبلاء على قدر المحبة ، وكان الحلو محباً للزقاق ، محباً لحياته الأولى البسيطة ، ولهذا صرع ، وكانت حميدة متمردة تضمر للزقاق الكراهية وتتوق لحياة النعيم وقد تحقق

لمـــــــا ما أرادت لتكون إدانة أخرى مستمرة . إن الزقاق يعاقبها بنفيها عنه .

وإذا كان السيد رضوان الحسينى والسيد علوان فى وضع يسمح بنسبتهما إلى البرجوازية، فإن الشيخ درويش وزيطة والدكتور بوشى وعم كامل وجعدة وحسنية وحميدة — قبل مغادرة الزقاق — وأمها والست سنية عفيفى يعمرون قاع المدينة القاسية ، ويمثلون الطبقة الأولى من البناء الاجتماعى الضخم الذى يتكىء عليهم بكل ثقله ، ومن ثم يصير الحديث عن وحدة النسيج الاجتماعى للبرجوازية الصغيرة ضرباً من الافتراضات النظرية ، فالنسيج الذى يجمع فى حركة واحدة بين عم كامل الذى لا يجد ثمن الكفن والسيد علوان وأمامه رزم الجنيهات نسيج لم يخلق بعد، ويبدو أنه لن يخلق أيضاً ، فالفوارق فى سبيلها إلى الاتساع والتناقض، الحرب هى التى أعلت من شأن علوان ، وهى التى حطمت الآخرين ، فلن يجمعهما نسيج أو طريق . ولحادث الشلل الذى أصيب به علوان مغزاه من حيث التوقيت ، إنه لم يقصد به خلق اليأس عند حميدة من الزقاق بصورة نهائية وحسب، وإنما معناه أيضاً أن الزواج بين البرجوازية والضياع الشعبى محال ، وقد أصيبت البرجوازية بالشلل حين حاولت النزول إلى أسفل، لأن من دأبها أن تصعد وأن تطمح . النغمة الغالبة فى الزقاق ليست برجوازية ، والإشارات الذكية منثورة فى مواطنها تشير إلى نزعة أعمق بدت تباشيرها مع الرواية الواقعية الأولى واكتملت مع الثلاثية . وزيطة نفسه يمثل أكثر من علامة فى مهنته العجيبة ، ولكنه يخشى ألا نفطن إلى دوره « الإنسانى » فى الرواية ، فيتبادل الحوار مع واحد من قصاده، طلب عاهة يرتزق من عرضها على الناس ،على هذا النحو : «أنت بغل بلا زيادة ولا نقصان ، فلماذا تروم احتراف الشحاذة ؟ فقال الرجل بصوت منكسر : لم

أفلح فى عمل أبداً . حاولت أعمالا كثيرة ، حتى الشحاذة نفسها ، ولكن لم يقدر لى التوفيق ، حظى أسود وعقلى وسخ ، لا أفهم شيئاً ولا أتقن شيئاً . فقال زيطة بحقد : كان ينبغى إذاً أن تولد غنياً » !!

تبقى لدينا «خان الخليلى» وبطلها عاكف، «وبداية ونهاية» وأبطالها الخمسة ، و «الثلاثية» وأبطالها الكثر ، وهم فى مستوى اجتماعى يسمح بضمهم إلى زمرة البرجوازيين ، وكذلك كانت لهم خصالهم فى مجموعهم ، فيها حرص وتقتير وحب خبىء لمتاع الحياة مع تهيب الحياة ، وتمنى المغامرة والعجز عنها، والخضوع للظروف مع إضمار الرغبة فى إخضاع الآخرين ، وما إلى ذلك مما تدل عليه الشخصيات بوضوح .

ولكن ما مآل هذه البرجوازية الصغيرة كما صورها محفوظ ؟ إننا لا نستطيع أن نحاسبه على الصورة التى ظهرت بها فى الرواية ، لسبب بسيط هو أنها صورتها الحقيقية ، ولو أنه غير فيها ليغلب العيوب على المزايا لاتهم بالتزييف ، وإذا كانت الكتابة عن طبقة لا تعنى الانتماء إليها ، لأن مدار الأمر على الموقف الفكرى ، وأنه المحصلة النهائية لجهد الكاتب ، فإننا نتساءل : ما موقف نجيب محفوظ من البرجوازية الصغيرة ؟ إنه على الرغم من حرصه على تسجيل مزاياها ومناحى قوتها انتهى بها إلى اليأس والإفلاس والانتحار والتردد والجمود والشك. هذا هو مدلول موقف عاكف من الثقافة والحب ، ونهاية حسنين ومصير طموحه ، وخلاصة موقف كمال عبدالجواد من الفكر والمجتمع . هى إذاً طبقة لا تنطوى على دوافع وإمكانيات ديناميكية تحركها كعلامة على الحياة ، هى إذاً إلى الانقراض ، هى طبقة لا تخلو من فائدة ، ولكن ولى زمانها ، لا تصلح للبقاء . من هنا لا نرى إمكان وصف الكاتب بأنه كاتب البرجوازية، فهذه البرجوازية

المزعومة ليست لافتة تعلق وإنما هى موقف فكرى أولا وقبل كل شىء. وسنزداد اقتناعا بذلك حين نتعرف على جهده فى تقديم الشخصية الاشتراكية، كمقابل للبرجوازية، ولكنه المقابل المتجدد القابل للنماء والاستمرار.

إن شخصية المطالب بالعدالة والحرية تظهر فى «رادوبيس» من خلال الرغبة فى مقاومة ملك عابث، ولكن «الاشتراكى» يظهر من غير مواربة مع بداية الخط الواقعى عند محفوظ، ويتطور مع نمو هذا الخط وتأصله، ويبلغ أقصى ما يراد له من تطور مع انتهاء المرحلة الواقعية ليتخذ مسارب عديدة فى الصورة والهدف فيما بعد الواقعية.

فى «القاهرة الجديدة» يقوم التعقيد الروائى على محجوب، ولكن البداية كانت من نصيب أربعة من شباب الجامعه، أحدهم «يمينى» لا يقول إلا ما قال ربه، ويجد فى شريعة السماء حلا لكل مشكلات الأرض (مأمون رضوان) والآخر «يسارى» يتغنى بالاشتراكية ويعتنقها فكراً (على طه) والثالث ضائع فوضوى (محجوب) والرابع (أحمد بدير) مهمته أن يسمع لهؤلاء لا أن يتكلم وبخاصة فى هذه الفترة. ويبدو للوهلة الأولى أن نجيب محفوظ أراد أن يقدم مسحاً شاملا لاتجاهات الشباب، وقد يكون ذلك من أهدافه فى جمع هؤلاء المتناقضين فى مكان واحد، ولكنه أكثر من ذلك أراد أن يشير إلى قوى المستقبل المذخورة فى الشباب، ولعل هذه الرواية من أصدق التكهنات على مستقبل الفكر السياسى فى مصر، حين انتحر الفوضوى معنوياً؛ وتفوق اليمينى دراسياً وذهب يستعد لبعثته إلى فرنسا، لا ندرى كيف يعود منها هذا الضمير المستقر والقلب المطمئن بعد أن يتجرع صدمة الحضارة المادية، وظل الصحفى وفدياً يكاد يكون متواريا وراء مهنته، ولكن الاشتراكى هو الذى تحرك حقاً

فى اتجاه التأثير السريع الداخلى ، وعلى المستوى الفكرى ، فراح يؤسس صحيفة تدعو إلى الاشتراكية ، عاونه أبوه الثرى — نسبياً — على تأسيسها ، ظناً منه أنها مشروع تجارى مضمون الربح ، كما أعانت البرجوازية من قبل الطبقة العمالية على نيل حقوقها فكانت من أول ضحاياها . وعلى طه هو اشتراكى الثلاثينيات ، لا يخلو من تناقض فى أكثر من وجه ، ولكنه يثير الإعجاب حقاً لإصراره وحرارته . يسخر من أساطير الغيب، ويحدد التبدلات الواجبة التى يرى أن يعتنقها جيله :الإيمان بالعلم بدل الغيب،والمجتمع بدل الجنة ،والاشتراكية بدل المنافسة . وعلاقاته بإحسان تركى تعبر عن هذه الحرية التى يدعو إليها ، وموقفه منها نابع من عقيدته ، فيسعى إلى تبديل اهتماماتها ، وتفجير قواها المضمرة ، فلا يلقى بالا إلى ثيابها المتواضعة ، ويعلو بها فكريا من خلال كتب يهديها إليها ، ولكنها فى مداركها المحدودة تقاومه وتريد قصصا عن آلام الحب وانتحار المحبين من أجل محبوباتهم ، وتمنى بإرادة أن يحب عقلها كما يحب شخصها ، ولكنها كانت شديدة الإحساس بجمالها وفقرها وحسب .

وبعد أن نتعرف عليه من خلال علاقته بأصدقائه وبإحسان ، يضع الكاتب عنه « تقريراً » مطولا يذكر فيه تاريخه مع المادية ، وكيف انتهى إلى موسكو وآمن بالمجتمع ، ثم يعود على طه ليكشف حدود ثوريته ، فهو لا يؤمن بالصدام الحتمى بين الطبقات المتعارضة ، لهذا يضع أمله فى الحكومة والبرلمان ، لا فى صورتهما الحالية ، وإنما يهدف إلى التأثير من خلالهما ، وحين يعبر محجوب عن يأسه من الحكومة والبرلمان لا يوافقه على طه ، ويقول : السخط شعور مقدس، أما اليأس فرض ، ومهما يكن من أمر فالبرلمان بحيرة تلتقى فيها جداول متباينة المصادر لامحيد من أن تمتزج أمواهها وينشأ عنها نبع جديد (ص٤٧)، ولاشك

أن هذا الإيمان بتصالح الطبقات وإمكانية تمازجها لا يتفق مع عقيدته الماركسية ، وهذا الموقف من مجتمعه على مستوى الحكم يمثل التناقض الأكبر فى ماركسيته المدعاة ، فى طياته تناقضات عابرة ، عبرت إحسان عن إحداها حين قالت له : يالك من مراء ، أتمد اللباس من الصفائر وأنت تتأنق مزهواً ؟! وعبر هو عن أخرى حين استفزه محجوب للحديث عن غرامه بإحسان ، فقال : إن هزة قلب شىء خطير له من المغزى فى هذا الوجود ما لحركة الأفلاك فى السموات، فلا تذكر أبداً خزان البخار وصمام الأمن (ص ١٧ ، ٤٣) ثم يتحدث عن امتزاج روحيهما ، ويحدد نفسه أكثر حين يقول صاحبه : « أظن كال هذا الامتزاج يوجب أن تكون فتاتك محررة من الدين ، مؤمنة بالمجتمع والمثل العليا والاشتراكية ! فقال «على» برزانة: حسبنا أن نحيا حياة وجدانية روحية واحدة، وسوف يتحد عقلانا بالاختلاط ، فنكون أسرة سعيدة يوما ما[1] » ، وهذا مناقض لإيمانه بالتفسير المادى للحياة ، وارتياحه للقول بأن الوجود مادة ، وأن الحياة والروح تفاعلات مادية معقدة، وأن الشعور صفة ملازمة عديمة الأثر كصوت العجلة الذى يلازم دورانها دون أن يكون له فيها أى أثر (ص ٢٢) .

وموقف على طه من الأحزاب يكشف أساساً آخر من اشتراكيته ، فإيمانه بالمجتمع يعنى عنده أن ينضم إلى حزب سياسى له مبادىء اجتماعية، ولما كان هذا الحزب غير موجود فلا مفر من انتظاره ، إذ ما جدوى الدعوة إلى الإصلاح الاجتماعى فى بلد لا يشغله شاغل عن الدستور والمعاهدة (ص ٨٠) ويخلع بعض النقاد آراء على طه فى الاشتراكية على المؤلف نفسه ، ويراها توضح حدود فهم نجيب محفوظ لمضمون الموقف الاشتراكى فى بلد شبه مستعمرة كمصر ، فالاشتراكية عنده

(١) القاهرة الجديدة: ص ٤٤ .

لاتعنى موقفاً وطنياً سلبيا من المعاهدة والدستور، وإنما تعنى موقفاً اجتماعياً فقط[1].
ولكن نجيب محفوظ لم يصور الاشتراكي كما يجب أن يكون، واكتفى — فى رواية المرحلة — أن يقدم لنا الاشتراكى المصرى فى الثلاثينيات من هذا القرن، وإشارته الصريحة إلى أن على طه لم يكن يخلو من تناقض (ص ١٧) وأنه لم يكن ذا هدف واضح ولكن اختلطت عليه الوسائل (ص ٨٠)، هذه الإشارة مقصودة لتحدد بمرحلته لا لتقدم الفكر الاشتراكى والموقف الاشتراكى فى أصوله، ولم يكن عبثاً أن تكون الصدمة العاطفية فى الرواية من نصيبه، جزاء على تناقضاته وليس عبثاً أن يستعلى على ألمه الذاتى ويصير لمصر كلها، ويفتح صحيفة لينشر من خلالها الفكر الاشتراكى (ص ١٦٩). إن على طه على أى حال أكثر تنظيما وفهما من خالد صاحب «مليم الأكبر» ونزيل قلعة الأنذال، وخير من عصفور الشرق الحائر فى باريس، فخالد كان مضطرباً متخبطاً، يعرف نهاية الطريق وتعنيه البداية، وفى كل مرة يبدأ من جديد وينتهى إلى لا شىء، حتى خرج «منتحراً» فوقف على المقهى يخطب فى قوم لايشعرون بمدى ما هم فيه من بلاء.
وكان «محسن» مجرد جامع للأفكار يردد عند أندريه أفكار إيفان والعكس صحيح، أما على طه فإنه مازال فى مرحلة الفرح باكتشاف فكرة، بغض النظر عن العمل من أجل تحقيق الفكرة، وقد دعا أصحابه بالفعل إلى فكرته فاعتذروا، وأصابته أيام توقف، هى بعينها أيام الحب فى إقباله وإدباره، حتى صهرته التجربة فدخل من باب الجهاد الذى يطلقه فتى حديث التخرج لا يكبر شيئاً إكباره للكلمة. والنماذج الثلاثة ظلت هى الصورة المسكنة فى مصر، وكانت الأفكار الاجتماعية التى شغلت «خالد ومحسن وعلى طه» هى التى تجذب الشباب

---

(١) فى الثقافة المصرية: ص ١٦٦.

التقدمي في بلد لا يشغله شاغل عن المعاهدة والدستور . ولكن للعبارة بقية لم يذكرها الكاتب ، ونظنها كان يمكن أن تكون : مع أن التخلف الاجتماعي والفقر من أوضح سماته .

ومن الواضح أن علي طه لم يكن عضواً في حركة سرية أو في حزب اشتراكي، فأفكاره بسبب ذلك لم تفقد طابعها في الاجتهاد والتأويل والمعاناة الفكرية — لا الحياتية فقد كان على يسار — التي يعيشها في قراءاته . ويغلب على من يبدأ بأحلام «المدينة الفاضلة» أن ينتهي عند «أوجست كونت» وفكره الاجتماعي . فإيمانه بالمجتمع أعزل ومعزول ؛ أعزل من سلاح العمل ومعزول من التفاعل مع جماهير الشعب وهذا الموقف ليس مفروضاً على الرواية وإنما هو الصورة الطبيعية في مرحلتها .

ويتقدم أحمد راشد محامي « خان الخليلي» بالقضية الاشتراكية خطوة لا بأس بها ، ففكره أعزل ولكنه غير معزول ، نعرف آراءه وهو جالس على المقهى مع مجموعة من الضائعين ، ولكنها آراء مصرية لها سندها من فلسفة ماركس ، ولكنها في النهاية تتخذ من احتياجات الحياة المصرية معنى ضرورتها ، « نحن شعب من الشحاذين . . . وحفنة من أصحاب الملايين ، فليس يتاح للشعب غير العمل الوضيع أو امتهان الشحاذة ، والعمل الوضيع لا يغني عن الشحاذة . . . ولست أدري كيف تطيب الحياة لقوم عقلاء وهم يعلمون أن غالبية قومهم جياع . . . جهلاء . . . مرضى . . . ألم يخطر لهم أن ينادوا بمبدأ المساواة بين الفلاحين والحيوانات مثلا[1]؟» وثقته في العلم لا حد لها . وهو يتناول الحياة — على المستوى الشخصي — بإيجابية ، لذلك لا يعد المعلم نونو بفلسفته الهروبية سعيداً ، ولا يشارك

(١) خان الخليلي : ص ٨٦ ، ٨٧ .

« عاكف » الإعجاب به ، ويضعه فى إطاره الصحيح ، ويرتب على مثله الكثير من رزايا الوطن ، فسعادته سعادة عجاوات ، وبفضله يستقر الطغاة ويعيشون (ص ٧٣) ، وإذ يتعصب رجال الخان لهتلر فإن راشد هو الوحيد الذى يتعلق أمله بانتصار الروس ليحرروا الدنيا من الأغلال والأوهام (ص٧٥) ، ويرتب على الأخذ بالاشتراكية أخلاقاً جديدة خالية من الاستغلال والجشع (ص ١٠٤) ولكنه — فنياً — أقل تأثيراً من على طه فى مسار الرواية ، ولقاءاته على المقهى مع عاكف تمثل ومضات ضوء يوضع فيها موضع التعارض معه ليكشف عن جانب من جوانبه العجيبة .

وفى «زقاق المدق» و «بداية ونهاية» اختفت الشخصيات الاشتراكية ذات اللون الفاقع التى تعلن إيمانها بمباشرة وحدة ، لتخلفها دعوة مستقاة من المضمون العام للعمل كله . على هذا تدل فواجع الزقاق ونهاية أسرة كامل أفندى على ، وإذا كان أحمد راشد قال إننا شعب من الشحاذين لمجرد أنه رأى بعض الصبية يجمعون « العادة » من رواد المقهى فى رمضان فماذا كان يقول لو أنه رأى مصنع الشحاذين الذى أقامه زيطة فى مدخل الزقاق؟ ! وماذا هو قائل لو رأى بشراً يعيشون بسرقة الموتى ؟ ورأى التناقض الصارخ فى فتاة يحوى رأسها عشرين قملة وتحلم بزواج مقاول ثرى ؟ ورأى الثرى نفسه يتناسى كل قيمة فى سبيل إرضاء نزواته مستغلا ضياع البائسين ؟ . ولا شك أن اختفاء ضمانات الرعاية الاجتماعية يعتبر أساس مشكلة البداية والنهاية عند أسرة كامل أفندى على ، وليس موته فى أول صفحة وطرد الأب من العمل فى خان الخليلى وشلل الأب وتوقفه عن الكسب فى القاهرة الجديدة — ليس ذلك كله من قبيل المصادفة أو ضربات قدر غاشم أو قصد بهم استدرار عطف القارىء ، إنه التعبير عن ضرورة

الضمان الاجتماعى ، الاشتراكية، كحل لمشكلات مجتمع كله تناقضات . ومع ذلك فإنه فى « بداية ونهاية » دفع إلينا بشخصية حسين الهادئة المتزنة ، التى أتاح لها هدوؤها قدراً من التأمل وحسن الفهم وسعة الأفق ، ولذلك مايكاد ينفرد بنفسه فى طنطا ويتخلص نسبياً من الصراع حول اللقمة حتى يقرأ كتاباً فى الاشتراكية لمكدونالد ، وراح يحدث أخاه المندفع عن مصادر إعجابه باشتراكية مكدونالد ، وهو إعجاب ينم على وداعته وتمسكه بإيمانه القديم، فالنظام الاشتراكى ـ كما قرأ ـ لا يتعارض مع الدين ولا الأسرة ولا الأخلاق. وقد منحه الكتاب زادا يتخيل به مجتمعاً خيراً من المجتمع الذى يعيش بين أحضانه وحالا خيراً من الحال المقدورة له، وأسعده الأمل فى إمكان تحقيق خياله دون الاعتداء على العقائد التى أشرب حبها والإيمان بها منذ طفولته . وحسين لم يفاجئنا بميله المتحفظ إلى الاشتراكية ورغبته فى التوفيق بين ما يتمنى وما أشرب حبه منذ الطفولة ، فإدراكه العام لشقاء أمته المظلومة الذى يتجاوز به مأساته الذاتية يرشحه لذلك وأكثر ، بل إنه يحدثنا عن «روح المقاومة» وما تولد فى نفسه من عزاء ولكنه لا يتجاوز هذا الإحساس بشىء من التدبير الجماعى ، وإن كان يسعى دائباً لإصلاح حياته الخاصة وأسرته .

وهناك مشهد يتكرر بين محجوب وحسنين ، وهو محاولة الصعود فى سلم الحياة الاجتماعية بطريق الزواج من ابنة القريب الثرى ، فمحجوب يسعى إلى أحمد بك حمديس ، وكذلك يذهب حسنين إلى أحمد بك يسرى طالبا عونه فيرى ابنته الجميلة ، وفى الروايتين يظهر البك كأمل منقذ مثير للطموح معا ، ويتغافل الطموح الراغب فى القفز فوق حوائل الطبقية عن الفارق ، ويستحيى فى نفسه ذكريات صداقة قديمة مزعومة كانت بين الآباء ، وما هى فى حقيقتها

---

(١) بداية ونهاية ص ١٩٩ .

إلا لون من السخرة الطبقية التى تتوارى خلف قرابة لا يعترف بها إلا الطرف الأضعف، تلك هى الحقيقة عارية وإن لبست غير ذلك عند الشابين الطموحين ، وفى الموقفين يبدو البك فيه حرص يوشك أن يصير بخلا صريحا، ولكنه لا يبخل ببذل نفوذه لأنه علامة من علامات عظمته ، وقد تميز آل شداد بهذا البخل أيضا، ولكن موقف كمال فى « بين القصرين » من عايدة شداد يختلف تماما عن الموقفين السابقين ، لم يكن كمال يرى عايدة رمزا للتفوق الطبقى ، ولم يكن يبغى الزواج منها ، هى طريقه إلى خلاص الروح وحياة الطهر ، ولكن علاقته بعايدة — فى صورتها النهائية ـ انتهت إلى إخفاق ذريع ، بصرف النظر عن إحساسه الشخصى ، لأنه لم يكن إلا ابن تاجر من الأحياء العتيقة يروم القفز أيضاً عبر الحاجز الطبقى الذى يعلو كثيرا عن حاجز قصر آل شداد فى ذلك الحى الأرستقراطى من العباسية .

تأخر الفتى الاشتراكى كثيرا فى الثلاثية ، وهى فى حرصها على مسايرة التطور التاريخى للمجتمع المصرى احتفظت بـ «أحمد شوكت» إلى الأربعينيات، ومهدت له بجيل الرومانسية ممثلا فى فهمى وجيل الشك ممثلا فى كمال ، فجاء مع أخيه المناقض ورضوان الوفدى كممثلين لإمكانيات المستقبل ، ويتمتع بالقدر نفسه من احتمال الاستمرار أو النكوص والموت . ومع ذلك فإن أحمد شوكت يتميز على سابقية : على طه وأحمد راشد ، بالوضوح الفكرى والنهج العملى معا ، فيختار الكلية التى يرى أنها تخدم غرضه الإصلاحى ، ويعمل بأجر رمزى فيما يرى أنه يعود على الآخرين بنفع أعم ، ويتزوج فتاة تشاركه عقيدته ، بل هى تهديه إليها وتعمق إحساسه بها ، ويعقد عليها دون أن يجرى على مألوف البيئة من استشارة الأهل ، وليس من المستغرب أن ينتهى إلى الاعتقال ، فاعتقاله

علامة على تأثيره ، وبأن هذا التأثير انتشر أو كاد،وهو بذلك يختلف عن رفيقيه السابقين . وقد أضاف إلى أفكار خاله كمال — الذى كان يسر سروراً خفياً بما يهمس به الناس من أنه مفكر — أضاف إليه مقولة هامة ، هي الفرق بين جيل الشك وجيل اليقين ، مؤداها أن ثقافة الكتب لا تؤدى لغير العقم ، وأنها لكى تثمر لا بد أن تنبع من — وتصب أيضاً فى — حياة الناس ومن وحى حركة الجماهير . ومع هذا النهج العملى رأينا هذه الشخصية تتمتع بوجود حقيقى وحياة كاملة ، فى حدود القدر الذى أتيح لها فى تسلسل الأجيال الثلاثة من أسرة عبد الجواد ، وإن لم تحظ بحقها فى طفولة كاشفة عن أسباب نزعتها تلك المضادة لموروثها الأسرى ، على حين حظى كمال بقسط كبير كشف عن جذور اتجاهاته النفسية وحركته الذهنية ، وقد يعنينا فى تفسير ذلك أن كمال فى مثل عمر المؤلف ،فهو أقرب إلى روحه وإدراكه .

تلك جولة سريعة فى الجانب العقيدى بالنسبة لشخصيات المؤلف ، وهى تجمع غالباً بين الشك والميل إلى التطور والإيمان بالمستقبل البشرى ، فإذا ما انطوت على غير ذلك كانت نهايتها فشلا ذريعاً تمنى به ويشهد بتخلفها عن روح العصر وضلالها فى معالجة الأمور . ومن ثم يصير من الصعب أن يقال ، ويسلم بما يقال ، من أن نجيب محفوظ كاتب البرجوازية ، وأنه محدود فى نظرته لحركة المجتمع ، يركز على البرجوازية ومواطن الضعف فى المجتمع ، ويهمل الحركات الصاعدة ، إذ ليس المهم هو شخصيات الكاتب وإنما موقفه من تلك الشخصيات وأفكاره التى أتيح لهذه الشخصيات أن تعبر عنها .

٤ — منابع وعلاقات

لا نشك فى أنه من الصعوبة بمكان تحديد المنابع والمؤثرات التى تشكل الشخصية الفنية لكاتب ما ، وبخاصة حين يحاول الدارس أن يحدد مكانا ودرجة لكل رافد من تلك الروافد التى انتهت إلى التمازج فى نفس الكاتب ، وأصبح من الصعب — أو المحال — إعادتها إلى صورتها الأولى . وكيف يمكن مثلا تحديد دور للوراثة أو الوسط الاجتماعى وليس لأى منهما التأثير الحاسم الذى يبطل ما عداه ، وكذلك الأمر بالنسبة للدراسة ونوعها ، والنشاط الحر ، والتنقل بين البيئات ، والمزاج العام ، والثقافة الخاصة ، والخلطاء الخ ، وهى جميعا لا يمكن تجاهلها كما لا يمكن التعويل عليها بقول قاطع . قد يغنينا بعض الفنساء اعتراف الكاتب بأنه تأثر خطى كاتب بعينه أو قلده ، وتحفظنا فى قبول الاعتراف على إطلاقه يرجع إلى أساسين : فالتقليد بمعناه الكامل غير ممكن ، كما أن الكاتب قد يتأثر — من حيث لا يشعر بقوة — بما ينسبه لمؤثر مخالف لكنه أكثر التصاقا بوعيه أو ذاكرته . وليس معنى ذلك أننا ننتهى إلى القول بعبث الكشف عن المنابع والعلاقات ، ولكننا نرى أنه يفيد فى تنوير الفكرة عن الكاتب ووضعه فى إطار من عصره يزيد وضوحا ، دون أن يؤدى بالضرورة إلى القول بأن هذا الكاتب هو « حاصل جمع » هذه المنابع المؤثرة .

وفيما يخص نجيب محفوظ فإنه كان واضحاً لنفسه إلى درجة كبيرة ، نتيجة وعيه الفنى المبكر ، فثمة إصرار عند طالب الفلسفة فى كلية الآداب على التعبير والاقتراح ، وكتابه المترجم عن مصر القديمة قد نشر وهو ما يزال طالباً ، وكذا حديث له تمنى فيه وتوقع أن تكون الاشتراكية هى صورة الحياة المقبلة[1] .

(١) غالى شكرى : المنتمى ص ١٨ .

ومن الخطأ التهوين من جهود الروائيين قبله ، فالاهتمام به لا يعنى إلغاء سابقيه أو الاستهانة بفنهم ، ليس لأنهم مهدوا الطريق وحملوا أعباء الريادة فحسب ، وإنما أيضاً لأن رواياتهم على مستوى من الفن والموقف الاجتماعى قد يسبق — عند بعضهم — قدرات هذا الكاتب ، على الأقل فى مرحلته الواقعية التى اتسمت بكثير من التكرار والتزام الوتيرة الواحدة فى التقاط التجربة وعرضها ، بدرجة سمحت لنا باقتضاب العرض لبعضها والقول بأن هناك « ثلاثية » بعد « رباعية » سبقتها ، فنحن — بدرجة ما — بإزاء روايتين فى هذه المرحلة الواقعية يمكن اعتبار « بداية ونهاية » عنواناً للمقطع العرضى ، و« السكرية » وما سبقها تمثل الشريحة الطولية. وقد اعترف نجيب محفوظ بأنه تأثر برواية « شجرة البؤس » للدكتور طه حسين ؛ باتجاهها لا بأسلوب عرضها فى ثلاثيته ، من حيث تعرض حياة أجيال ثلاثة فى أسرة واحدة وتحرص على تسجيل ما يكتنفها من تطور[1] .

وتبقى أصالته فى اختيار بيئة مختلفة وأسلوب يقوم على التقاط الجزئيات والاهتمام بالعالم الداخلى للشخصيات فى ثلاثيته . ونحسب أن تأثره بطه حسين قد تجاوز شجرة البؤس إلى الجزء الثانى من « الأيام » ، ففى هذا الجزء يخرج الكاتب عن الخط الذى التزمه فى الجزء الأول حيث كان الصبى الضرير هو محور الاهتمام ، فقد اتسعت اللوحة فى هذا الجزء الثانى بما يوافق اتساع مدارك شاب يطلب العلم فى الأزهر ، ويشغب على أساتذته ، ويتمرد على علومهم الموروثة ويطمح إلى تغيير كبير ، وقد قدم صورة نابضة للحياة فى حى شعبى من تلك الأحياء التى تحيط بالأزهر ، وعرفنا بعديد من نماذجه الغريبة الأطوار ، كما وثق معرفتنا بأكثر من صديق له أو جار أو زميل دراسة . فى هذا الجزء الثانى من « الأيام » اختفى

---

(١) الدكتور عبد المحسن بدر : تطور الرواية العربية ص٣٩٨ .

الاهتمام بالبطل ، وصارت البطولة إلى « الحارة » وإلى نماذجها الغريبة ، وهذا ما قدمه محفوظ فى «زقاق المدق» بعد تجاربه السابقة التى مثلها « بطل» هو محور الاهتمام . والتأثير هنا تجاوز الاتجاه الى الأسلوب أيضاً ، فقد هدف طه حسين إلى التعاطف مع شخصياته فى حارة الوطاويط، لم يلذعها بسخريته على نحو ما فعل بالعريف وسيدنا فى الجزء الأول ، وإن كان تحول بهذه السخرية إلى الجامدين من معلميه ، وقدم شخصيات الحارة بحب لها وتعاطف معها ، مبرزاً جوانب الخير فيها ، ومعتذراً عن نزعاتها وانحرافاتها بقسوة المجتمع عليها ، وكذلك كان محفوظ — إلى حد ما — فى رواياته ، فضلا عن أن الالتفات إلى هذه النماذج الشاذة فى ذاته يعتبر تقليداً جديداً عند الكاتبين .

وقد استطاع أن يقدم لنا شخصيات الزقاق القاسية المجهدة الشاذة فى ثوب مقبول برغم كل شىء ، واستعرض من خلالها كافة ألوان الشذوذ الممكنة التى طرقها قبل أو بعد الزقاق ، مثل المعلم نونو وعباس شفة ورضوان ياسين وغيرهم ، سنجدهم مجتمعين فى الزقاق تحت أسماء وأوضاع اجتماعية مختلفة . والكاتب لم يسند دوراً خطيراً لشخصية شاذة — فيما عدا بطل السراب — ولكنه يدفع عادة بعدد من هذه الشخصيات بين حين وآخر فى رواياته وكأنه يضع لوناً صاخباً فى اللوحة المنسجمة بقصد التنبيه أو الإثارة ، والقيمة الفنية لهذه الشخصيات محدودة ، لأنها تظل أسيرة إطارها الذى ظهرت به أول مرة ، واذا حاولت أن تخرج عنه — كما حاول زيطة أن يقوم المجتمع وأن يسخر من الطبقية — فإن عدم التوفيق يلاحقها لأنها فى تسطحها لا نطيق مثل هذا العمق .

وقد أسهم نجيب محفوظ مع بعض شباب مرحلته فى تكوين «لجنة النشر للجامعيين » ونشر نتاجهم من خلالها ، ويمكن اعتبار اللجنة ممثلة لاتجاه مجدد

فى الفن الروائى ، فمن أعضائها : السحار وعادل كامل وزكى مخلوف ، وليس من الصعب اكتشاف روابط فكرية وفنية محددة بين هـذا الفريق ، و « مليم الأكبر » ليس غريباً عن أجواء محفوظ ، وقلعة الخيامية التى كان يقطنها « الرفاق الأنذال » على بعد خطوات من القاهرة القديمة التى توافر كاتبنا على رصد الحياة وتطورها فى زقاقاتها . وإذا كان عادل كامل قدم لنا شخصية خالد ابن الباشا الذى رجع من رحلته اشتراكياً ذا نزعة مثالية قافزاً فوق حواجز الطبقية إلى أسفل ، فإن محفوظ قدم لنا الصورة المقابلة ، أو البرجوازى الطامح للتخلص من طبقته والقفز إلى أعلى ؛ وقد انتهى الفريقان إلى الفشل الذريع ، فانتكس خالد وتراجع ، وسقط برجوازيو محفوظ ضحايا طموحهم وفرديتهم ، ومع اتفاق النهاية ـــ الفشل — واختلاف النموذج ، يتوحد التعليل وهو عدم تقبل البيئة للتغيير فى صورته التى تقترحها هذه الشخصيات .

ويعتبر زكى مخلوف أول من اهتم بالشخصية السياسية ممثلة فى الشيخ حسن (نفوس مضطربة) وتمكن — بأقل قدر من الافتعال — من ربط أطوار الشخصية الروائية وتقلبات حياتها بأوضاع الأحزاب السياسية ، وهو ما أفاد منه كاتبنا على نطاق واسع فى الثلاثية ، ولكن « مخلوف » كان أكثر توفيقا فى إدماج الحياة السياسية المصرية بحياة شخصيته الروائية ، وهو ما عجز محفوظ عن تحقيقه فى الثلاثية ، إذ ظلت الحوادث السياسية — فى عمومها — تجرى بمنأى عن الحياة الشخصية لأبطال الرواية . وفى « نفوس مضطربة » مشهد كامل نجده مع بعض التغيير فى « قصر الشوق » ولكنه شبه ظاهر فحسب ؛ ففى الروايتين نجد البك وابنته رمز الأرستقراطية وفتى الطبقة المتوسطة الذى يتعلق بالمنى ويظن نفسه قديراً على تحريك الوضع لصالحه ، ولكنه فى اللحظة الحاسمة يكتشف أن

الفارق أضخم من أن يتحطم بسهولة . فى الرواية الأولى نجد شكرى بك وابنته رجاء زميلة محمود — ابن البرجوازية — فى الجامعة ، ورجاء فيها شجاعة غير معهودة ، وتتمتع بحرية غير مبررة ، وعلاقة محمود بها يحوطها الحرمان الرومانسى والتخيلات ، ويستعذب فى سبيلها الألم إلى أن تتزوج من غيره . وفى الرواية الثانية نجد شداد بك وابنته عايدة التى يتعلق بها كمال ، ويتخذها رمزاً للمعبود فى تفرده بكل خصال الكمال ، ويرتفع بها عن الاشتهاء أو العلاقات العادية ، ويرضى منها بالحرمان والأمل الضائع ، فموقفه منها رومانسى فى صميمه أيضاً ، ولكن معالجة نجيب محفوظ تتسم بالأناة والمعقولية والمنطقية، ويكتسب موقفها من كمال مغزاه الاجتماعى الحاد ، كما أن حريتها النسبية فى التعامل مع أصدقاء أخيها لها ما يبررها من تنشئتها فى فرنسا ، وهذان الجانبان تفتقدهما العلاقة بين رجاء شكرى ومحمود ، فالحوادث تعدو، وتتزوج رجاء فجأة ويمر الحادث كأنه مجرد خبر عارض ، على حين كانت علاقة كمال بعايدة شداد حجر الزاوية فى علاقاته الإنسانية وموقفه الفكرى أيضاً ، فاستعذب من بعدها الحياة وحيداً حتى اختلط عليه الأمر فلم يعد يدرى أهو أعزب فى فكره لأنه أعزب فى حياته أم أن عزوبته نتيجة لفكره ، أو أنهمـا معاً نتيجة لشىء ثالث ؟ ! وفى رجاء شكرى غير قليل من الانفعال حين تذهب إلى محمود وتترك له رسالة ليلة زواجها الذى يفجأ به ، وإذا كان المؤلف لا يطلعنا على ما فى الرسالة فإننا لا بد أن نحدس أنها تعتذر عن تخليها وتظهر حبها له ، ولكن عايدة شداد كانت منسجمة تماما مع موقعها الطبقى ، فسخرت من كمال علانية ، ورأت أن الطبيعى أن تتزوج من ابن طبقتها وألا تأبه لسواه . ويمكن حصر المرحلة الواقعية عند نجيب محفوظ بين خطين من تصلب الحواجز الطبقية وفساد الحياة السياسية . وقد

سقط القافزون جميعاً بين الطبقات وهووا محطمين . وقد سبقتهم إلى محاولة القفز « حواء بلا آدم » و « سلوى فى مهب الريح » . وحواء هى الأساس الحقيقى لنماذج التطلع الطبقى فى روايتنا المصرية ، وهى فنيا وأيديولوجيا أوضح النماذج الطامحة وعيا بموقفها ودلالة على حقيقة أزمتها وإدانة لطبقتها فى الوقت نفسه ، ولم يستطع حسنين — بداية ونهاية — أن يضيف إلى ما قالته حواء شيئاً،فهى تفضله بالسبق نحو عشرين عاما ، فضلا عن كونها أكثر حيوية وتطوراً ، أما حسنين فقد انتهى كما بدأ لا يرى غير ذاته ولا يعبد غير طموحه،فحواء شخصية غنية حقا وحسنين محاكاة ضعيفة لها ، وقد انتهيا معاً إلى الانتحار يأساً من السعادة أو عجزا عن تحقيق ما يطمحان إليه ، ولكن انتحار حسنين — وقد اقترن بدمار شامل يبسط جناحيه المظلمين على الأسرة الشقية — كان أقوى تأثيراً ، وربما أشد يأساً وقتاما من انتحار حواء الذى يوشك فى ملابساته المبالغة أن يبدو حادثا فرديا ، ولكن الشخصية النامية ظلت من نصيب حواء فحسب ؛ تلك التى بدأت متمردة ثائرة على الطبقة العليا المجحفة بحقوق الطبقات الأخرى ، وانتهت إلى الاستماتة فى سبيل ارتقاء السلم الطبقى إلى نهايته ، ثم انتحرت من فوق هذا السلم حين عجزت عن الاستقرار حيث شاءت .

وقد كان نجيب محفوظ أعمق تأثراً ووعيا بمناهج الواقعيين من سابقيه فى الرواية العربية ، وهذا واضح فى موضوعيته فى عرض التجربة . وحين نوازن بين الحياة السياسية كما ظهرت فى « نفوس مضطربة » والحياة السياسية كما انعكست فى أعمال محفوظ المختلفة — نرى زكى مخلوف يعرض شخصية السياسى الوفدى وكأنه متحجر الفكر يعيش على أمجاد مضت ويتعامى عن انهيار الحزب وابتعاده عن قواعده ، ويدافع فى تحفظ عن الاتجاهات المخالفة .

أما نجيب محفوظ فى رواياته ـ قبل الثلاثية ـ فكان يشير إلى انحطاط الحياة السياسية بصفة عامة ، وحين أصبح التفصيل ضرورة فى الثلاثية فإنه آثر الحياد المطلق ، فهو مجرد مؤرخ لنمو حركة الحياة الحزبية المصرية . وهذا يؤكد إلى درجة الملل فى «السكرية» التى عاصرت تكاثر الأحزاب وتعاكس الاتجاهات ، وتعرف البيئة على جوانب من الفكر السياسى والاجتماعى القادم من الخارج . وهذه الفترة التى تغطيها السكرية تعرض لها المؤلف من قبل فى « خان الخليلى » و «زقاق المدق » وهى نفسها التى عرض مخلوف لجوانب منها ، وعرضها عبدالرحمن الشرقاوى فيما بعد فى روايته « قلوب خالية » ولكن الشريحة الاجتماعية فى هذه الرواية الأخيرة أكثر اتساعا من سابقاتها من خلال تجوابها بين الريف والمدينة ، واعتمادها على ذوى القلوب الخالية من الطلاب ، وتفاديها للرتابة فى التصوير والتحليل من حيث مزجت بين الرومانسى والواقعى ، وهذا المزج قد افتقدته « الأرض » للشرقاوى أيضا ، كما افتقدت التحليل بصورة قاطعة ، فلم يغن عنها اعتمادها على شخصيات أكثر إيغالا فى الشعبية ، وجاء تصويرها للأزمة السياسية والاقتصادية فى ثلاثينيات هذا القرن فى ثوب كاريكاتورى زاعق وشخصيات مسطحة لا أعماق لها ، تفكيرها صراخ ، وحركتها تشنج ، واستهتارها بكل قيمة يجردها من كثير من خصالها الإنسانية المفروضة .

ولانستطيع أن نزعم أن خان الخليلى أو القاهرة الجديدة قد استطاعت أن تفى بأبعاد أزمة الحياة المصرية فى تلك الفترة المضطربة والقاسية فى تاريخنا الحديث ، فالانتقاء الذى لامفر منه قد حال ـ عند الكاتب ـ دون الإحساس الشامل بالمأساة ، ولاندرى هل محجوب عبد الدايم كان وليد الحكم الدكتاتورى والعفن السياسى ، أو أنه هو نفسه قد أوجد ذلك بتخليه عن دوره المفروض كمثقف مرتبط بالجذور الشعبية .

وقد يكون من حقنا أن نقترح كيف كان يجب على الكاتب أن يعرض تجربته وأن يوحى من خلالها باحتمالات المستقبل، وهنا تتقدم « الأرض» بنظرتها المتفائلة وانتصارها الوقتى على ممثلى السلطة الغاشمة دون نظر للعواقب، يمثلها غناؤهم: « أهى ليله ياجميل .. أهى ليله والسلام »، وفى هذا مافيه من تحرر الإرادة وتحطيم نوازع الخوف من المجهول. ويدافع نجيب محفوظ عن نهاياته المتشائمة القاسية بحجج مختلفة، فعن نهاية « زقاق المدق » يقرر أنها كتبت فى فترة كان يغلب فيها الشقاء ومايشبه اليأس، فاستدعى الصدق إخراجها على هذه الصورة، وتخفيف الفجيعة بالخيال والتزيين يعتبر نوعا من التخدير والخيانة وتثبيط الهمم؛ لأن المقصود من الرواية هو تحريك الضمائر وتغيير الواقع [1]، ومرة أخرى يقول: « إن خاتمة الأسرة المصرية التى تناولتها قصة بداية ونهاية — وهى أسرة حقيقية عرفت أفرادها جميعا — كانت فى الواقع خاتمة سعيدة، ولكنى فضلت أن أعرض قصتها منتهية هكذا بمأساة حتى أستطيع أن أشحن عواطف القراء بانفعالات كالتى بعثتنى على كتابتها [2] ».

وينبه محفوظ إلى أن شخصياته محبة للحياة، ولحياة أفضل، ولكن تصرعها ظروف خارجة عن إرادتها [3]، فالحزن ليس المحصلة النهائية فى رواياته، « إن فيها حثا على الثورة على أوضاع المجتمع وتغيير نظمه، قد ينتحر البطل، ولكن.. لماذا انتحر [4] ؟ » وهذا يؤكد أن رؤيته تراجيدية فى أساسها. ولابد أن

---

(١) يوسف الشارونى : دراسات فى الرواية والقصة القصيرة.

(٢) مجلة الرسالة الجديدة العدد رقم ٣٧.

(٣) الآداب البيروتية : يونيو ١٩٦٠ (من حديث معه).

(٤) يوسف الشارونى : دراسات فى الرواية والقصة القصيرة ص ١٧.

تستوقفنا لفتته عن أسرة بداية ونهاية ، بين الواقع الخارجى والواقعية الروائية، فعلى مستوى الواقع الحياتى نجحت هــذه الأسرة فى إحداث التغيير واعتدل الزورق المقلوب وصارت فى أمان ، فلماذا حطم المؤلف زورقها ونكبها بفواجع متلاحقة لا خلاص منها ؟ إنه لا يسعى إلى الإثارة الرخيصة ، فقد كان أمامه فى انزلاق نفيسة وعلاقة حسنين ببهية فرص شتى ، ولكنه يحرص على «التفسير الاجتماعى » للرواية . لم يقف عند حسنين الذى نجح فى التغلب على صعوباته ، لأنه مجرد فرد ناجح ، ونجاحــه لا يعنى اختفاء العقبات الاجتماعية أمام دوافع التطور ، أو انتشار الضمانات الاجتماعية وامتداد مسئولية الدولة لتغطية نكبات الناس . ولهذا كان لابد أن تدخل الأسرة كلها من المضيق العام الذى حشر الناس فيه حشراً ، وذاقوا مرارة الفشل والعجز والتعاسة . فانتهاء الأسرة إلى كارثة يعنى تعميم المشكلة ويعنى حرصه على صدق أكثر نفاذاً وأمعن فى الدلالة ، إذ جعل الرواية علامة على مرحــلة وطبقة لا لمجرد فرد ناجح فى مجتمع متأزم ، فكان من الحق أن يتحطم حسنين النموذج على الرغم من أن حسنين الفرد استطاع تحقيق آماله كما أراد . وكان هـذا الموقف برهانا على وعى الكاتب اجتماعياً ، وعلى سلامة فهمه لمعنى الواقعية ، فهي ليست انقياداً وراء ما يقع أو صورة له، ولكن لما يحتمل وقوعه، فـ « الواقع » يتغير فى «الواقعية»، إذا يصير معناها: الواقع مضافا إليه الفن والإدراك الاجتماعى .

ويزداد الأمر صعوبة حين نحاول الكشف عن المنابع الأوربية لفن نجيب محفوظ الروائى ، وبخاصة فى مرحلته الواقعية ، ويجب أن نضع فى الاعتبار لون دراسته وظروفه التاريخية ، فلغة التعليم الأولى ـ بعد العربية ـ هى الإنجليزية ،وبها قرأ لعديد من كتاب الواقعية الأوربيين ، ولكنه درس الفلسفة وأوشك عقب

تخرجه أن يعد رسالة عن « فلسفة الجمال » ولكن حاسته الفنية فازت واجتذبته إلى الرواية والقصة القصيرة . والفلسفة فى صميمها ألمانية ، وقد شغلت فلسفة الجمال الفلاسفة الألمان أكثر من غيرهم ، ولا بد أن تترك هذه الاتجاهات والنزعات آثاراً فى فن هـذا الـكاتب . ومن ناحية ظروفه التاريخية فإنه كان طالباً فى الجامعة بين عامى ١٩٣٠ و ١٩٣٤ وهذه السنوات تعتبر من أشد الأعوام قسوة على المستوى المحلى والعالمى ، فقد شهدت الانهيار الاقتصادى العالمى الذى ذاقت مصر من مرارته فوق ما تحتمـل ، فجمدت الرواتب وأغلق باب التوظف وكسدت التجارة وخربت بيوت الفلاحين ومن تقوم نشاطاته على نتاجهم من تجـار وصناع وحرفيين، وسقطوا فى أيدى المرابين من اليهود والأرمن وأمثالهم . وزاد الأمر شناعة وثوب أحزاب الأقلية إلى الحكم ، وإخضاعها الناس بقوة القهر وحرمانها من نسمة الأمل ممثلة فى الدستور ، وقد استطاع هتلر أن يستولى على الحكم ويعلن عودة العسكرية الألمانية ، مما جعل الأفق العالمى يكتسى بضباب الخوف والتوقع . لابد أن تترسب هـذه الجوانب جميعاً فى لاواعية نجيب محفوظ ، وقد ظهرت فى أكثر أعماله ، وتجاوزت المرحلة الواقعية إلى آخر نتاجه « ميرامار » .

وإذا كانت الحركة الواقعية الأولى فى الرواية الإنجليزية قد ظهرت مبكرة — فى منتصف القرن الثامن عشر — فإنها كمذهب فنى — لا بالمعنى العام — نتاج فرنسى خالص على رأسه فلوبير وبلزاك وجى دى موباسان وزولا وغيرهم . ومما هو جدير بالتأمل أن الرواية الإنجليزية فى نهايات القرن الماضى ظلت فى موقف التلقى لجهود الفرنسيين واكتشافاتهم فى عالم الرواية الواقعية، وغير مرة تؤكد المراجع هذه الظاهرة، وإذ يتتبع Walter Allen جذور الفن الروائى عند هنرى

جيمس يذكر أنه تأثر كثيراً بجورج إليوت ، وقد كان هناك تأثير آخر مساو فى القوة مصدره بلزاك، ويذكر أيضاً أن جيمس قد سعى فى طريق بلزاك واعتنق فكرته الداعية إلى اعتبار الروائى مؤرخ عصره [1]. وقد كان سومرست موم لأكثر من سبب يستهدى موباسان[2] ، وينظر إلى خير روايات أرنولد بنيت « حكاية الزوجات العجائز » The Old Wives Tale على أنها من التراث الفلوبيرى الواقعى [3] . ومع هذا فإنه ليس من حقنا أن نتتبع تأثر الذين تأثر بهم كاتبنا ، لأن السلسلة لن تقف عند حد ، ولأن هذا العمل — على افتراض إمكانه — لن يؤدى إلى معرفة أكثر بالكاتب الذى يعنينا .

وعلى العموم فإن أسماء بعينها ترددت كمؤثرة فى نجيب محفوظ ، لأنه قرأها مباشرة ، أو لأنه سار على أسلوبها فى التناول الروائى . وفيما يخص هذه القضية الأخيرة تذكر أسماء : ديكنز وتولستوى وزولا ، إذ يسمح هؤلاء لشخص بالبروز كبطل ، ولكنه لا ينفرد بهذه البطولة ، بل توجد إلى جانبه مجموعة من الشخصيات تؤثر حياتهم فى البطل ويتأثرون به ، ويفرد لهم المؤلف فصولا بأكملها . . . حيث يعرض لحادث ثم يتركه فى الفصل الذى يليه ليعرض غيره ، ثم يعود بدوره إلى ما سبق وكأن أمامه مجموعة من الخيوط يحيكها فى نسيج متماسك[4] . أما فيما يخص قصة الأجيال فيذكر بعض النقاد بلزاك وجول رومان الفرنسيين ، ولعل التوفيق ممكن بين هذه الإشارة وقول نجيب محفوظ

---

(١) The English Novel, P: 268

(٢) السابق ص ٣٢٦

(٣) The Modern Writer and his World P: 84

يوسف الشارونى : دراسات فى الرواية والقصة القصيرة ص ١٦ .

نفسه إنه متأثر بشجرة البؤس ، فضلا عن أن تأثره بالكاتبين الفرنسيين وبآخرين انجليزيين هما : أرنولد بنيت وجلسورثى قد امتد ليشمل الدلالة الاجتماعية للشخصيات التى تقدم كنماذج لطبقاتها وبيئاتها (١) ، وخطر هذا النوع من القصص — كما ينقل الدكتور غنيمى هلال — أنه يتطلب معرفة تامة بالحياة الاجتماعية والسياسية فى الفترة التى يؤلف لها القاص، لامجرد الإلمام بمظاهرها أو الاعتماد على سرد روايات تاريخية فى تصويرها ، وإلا جاءت الصورة مكرهة مفتعلة . ويتضح عيب هذا النوع من القصص إذا اقتصر على إبراز الصفات المشتركة بين الفرد وبيئته أو طبقته ، لاتخاذه نموذجا لها ، دون النفاذ إلى خصائص الفرد التى يتميز بها عمن سواه ، حتى أهل طبقته الاجتماعية نفسها . وإذا أهمل المؤلف فى الكشف عن هذه الخصائص جاءت شخصياته نماذج عامة لا حياة فيها (٢) .

ويشير نجيب محفوظ إلى أرنولد بنيت كمؤثر فى إدراكه الفنى ، ولكنه لم يسر فى ركابه بغير ذاتية تحرمه الأصالة ، فخير ما يضاف إلى هذا الكاتب أصالته فى إحساسه القومى . كان بنيت يبرز فى رواياته تغلغل النظم والروح البروتستانتى كملمح أساسى فى مجتمعه (٣) ، وكان هنرى جيمس قد اهتدى إلى ملمحه الأساسى فى رؤاه لمجتمعه الأمريكى ، إذ يقول فى مقدمة إحدى رواياته : لقد رغبت فى كتابة رواية أمريكية جدا ، رواية مميزة لظروفنا الاجتماعية ، ولقد سألت نفسى ما هى النقطة الغريبة الواضحة فى حياتنا الاجتماعية ؟ وكانت الإجابة هى موقف النساء وانهيار عاطفة الجنس والإثارة من جانبهن (٤) . ويبدو

(١) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٥٤٨ ، ٥٤٩ .
(٢) السابق ص ٥٤٩ ، ٥٥٠ .
(٣) Walter Allen, The English Novel P: 320
(٤) السابق ص ٢٦٨ .

أن « محفوظ » قد سأل نفسه فى أعقابهما عن خصائص حياتنا الاجتماعية ، عن ملامحنا الأساسى ، وانتهى إلى صورة خاصة هى التى أتاحت لنا القول بأن الكاتب قد كرر نفسه فى أكثر من رواية ، ونظن أنه حصر خصال مجتمعه فى التماسك الأسرى ، والحفاظ على المظهر ، والميل إلى المتع الحسية مع أصالة روحية مختفية تظهر عند الشدائد .

ونجيب محفوظ فى مرحلته الواقعية مثل بنيت يلتقط نماذجه من حيث يكتنفها التطور وتستهدف للتغير ، فـ « المدن الخمس » تمثل عند نقاده مراكز لنوع جديد من القوة ، ونوع مختلف من البشر كما تعتبر حقولا مستحدثة لاستنبات أنواع جديدة من البؤس ، وبالنسبة لبنيت فإن سكان أحياء الفخار لم يكونوا جددا ولا مخيفين ، لقد كانوا مألوفين له جدا ، وعلى الرغم من قبح حياتهم وقسوتها فإنه كان يملك نوعا معينا من التفكير ينقب عن الجمال ويصر على إيجاده إذا افتقده ، ولعل هذا ما تعلمه من الفرنسيين ، فليس الجمال فى الموضوع ، وإنما يكمن فى الطريقة التى قدم بها [1] .

وهذا القول يمكن أن ينسحب على تجارب محفوظ الأولى كالقاهرة الجديدة وزقاق المدق . ولقد وصف « بنيت » بأنه روائى إقليمى وبخاصة فى رواياته Anna of the five Towns و« حكاية الزوجات العجائز » وغيرها ، ولكن ذلك لا يعنى التزامه بمدينة هانلى حيث ولد ، وهى إحدى المدن الفخارية الخمس ، فقد تجاوز هذه المدن ، ولكنه ظل فى حدود نوع معين من المجتمعات فى مرحلة زمنية معينة ، وهى صورة للحياة ليس فقط فى المدن الخمس ، ولكن فى أى مجتمع إقليمى صناعى فى حدود العقود الثلاثة الأخيرة من القرن الماضى [2] . وبنيت فى موقفه هذا يختلف كثيراً عن توماس هاردى T.Hardy الذى جرت رواياته فى

(١) السابق ص ١١٨ .
(٢) السابق نفسه .

مقاطعة wessex ولم يغادرها روائيا ، ولكنه لم يهتم بالدلالات الزمنية أو المكانية بقدر ما جعلها عالما صغيراً يختزل فيه الكون الكبير . وقد وقف محفوظ بين الكاتبين ، فالتزم القاهرة لم يغادرها طوال مرحلته الواقعية ، وظل فى حدود أحيائها الشعبية العتيقة . فإذا ما غادرها البطل إلى أطراف العباسية حيث قصر آل شداد ، أو إلى الزمالك حيث فيلا يسرى بك أو حمديس بك لم يحقق فى فى رحلته ما يتمنى ، وعاد والحسرة أو الحقد يعصف بنفسه . ولكن عنصر الزمان والمكان أساسى فى تكوين الرواية الواقعية عند محفوظ ، فدلالة الرواية عنده — كما عند بنيت — فى حدود صورتها المرحلية وموقعها التاريخى . ويشارك جون جالسورثى فى تسجيل أخلاقيات الطبقة الوسطى ، ولا يتردد « فريزر » فى وصف هذا الاهتمام بالطبقة بأنه وليد نظرة ضيقة وإن كان عن جزء مهم من المجتمع [1] ، ومع ذلك يبدو أن الظاهرة تتجاوز اهتمام بنيت بطبقة بعينها إلى شىء أعم وهو ميل الكتاب فى عشرينيات هذا القرن — وهى الفترة التى بدأ محفوظ فى أعقابها يقرأ — إلى الاهتمام بقطاع أو اتجاه معين والتوافر على خدمته، وهذه ملاحظة فريزر نفسه ، الذى يضع ثلاثة متخالفين فى حزمة واحدة ، وهم من أشهر كتاب العشرينيات : فرجينيا وولف ، وآلدس هاكسلى ، ود . هـ. لورانس ؛ « فلقد كان هاكسلى بصفة رئيسية كاتب مقالات ، على حين كانت السيدة وولف شاعرة النفس والإحساس ، وكان لورانس نبياً لديانة جديدة من الاندفاع العاطفى المظلم ، وفضلا عن ذلك فإن كلا من هؤلاء الروائيين كان لا يتكلم عن الإنسان كجنس ، ولكن عن طبقة منفصلة منه ، فتوفر هاكسلى على الثقافة وتوابعها ، بينما تتكلم السيدة وولف عن الحساسية و تميزاتها ، ويتكلم لورانس عن الإرادة العاطفية واندفاعها وقلقها [2] » .

(١) The Modern Writer and his World, p : 82

(٢) السابق ص ١١٥ .

ويمكن أن نجمع إلى تأثير المرحلة بعامة، وبنيت بصفة خاصة، تأثيراً آخر هو أن نجيب محفوظ من أبناء هذه الطبقة الوسطى ، ولعله قرأ — على نحو ما ناقشه محرر صحفي — أن الرواية فن برجوازى ، فكان هذا الإيثار منه وليد مدارك متعدده.

ولقد بدأ « الطريق » من الإسكندرية وانتهى إلى القاهرة، وفى « السمان والخريف » حدث العكس، وفى ميرامار » جمع بين المدينتين فى زمن واحد، ومع تخليه عن القاهرة القديمة كبيئة لرواياته، أحس بضرورة التخلى عن المعانى المباشرة والحرص على الموازاة الاجتماعية أو تقديم الشرائح، وأخذ يتطلع إلى الدلالات الإنسانية والمشكلات الكونية أو المصيرية بالنسبة للإنسان، غير مرتبط بمرحلة أو طبقة فى المحل الأول.

وقد تأثر محفوظ بديكنز فى جمعه بين المتناقضات فى بقعة واحدة، وزقاق المدق هى الصورة الكاملة لما كان يهواه ديكنز من أجواء فيها الراحة النفسية والمرح إلى جانب الظلام والعنف والجنون والموت[1]، وقد جمعت أولى روايات محفوظ الواقعية بين الروحى والمادى والفوضوى، وكذلك اجتمع القواد مع الاشتراكى مع السلفى على المقهى فى خان الخليلى، وزقاق المدق تذكر ببعض ملامح « أوليفرتويست » ، فهذه التنويعات تسبغ على جو الرواية كثيراً من الحيوية وتستعمل كأداة تشويق . ومع ذلك فإن ديكنز كان أكثر تفاؤلا من محفوظ ، وأكثر قدرة على خلق جــو خاص تعيشه شخصياته بقوانينه الخاصة ومنطقه الخاص وإقناعه ، وإن لم يشبه الأصل ، ولكن « محفوظ » يعد أكثر كتابنا الروائيين قدرة على إغلاق أبواب العالم أمام القارىء ونقله جسما وروحا إلى جوه الروائى وعالمه الخاص ، وهو يتوصل إلى ذلك بالعناية

(١) عن ديكنز رجعنا إلى : القصة فى الأدب الإنجليزى، ودرسات لأعلام القصة.

المبالغة أحياناً بالتفاصيل الصغيرة والتنبه الذكى لملابسات الأمور ، ووضع أسس دقيقة لكل حركة محسوبة ستحدث فيما بعد .

ويشير نجيب محفوظ إلى قراءته وتأثره بتوماس مان ، وتكاد مراحل الكاتبين تتفق فى خطوطها العامة ، وأول رواية له « بودنبروكس » التى نشرت سنة ١٩٠٠ وجلبت له الشهرة ، تروى تاريخ عائلة فى « لوبيك » طرح فيها موضوعه المفضل ، وهو الحضارة والقوة فى دور الانحلال ، والصراع بين الفن والحياة ، كما طرح من خلال روايته الأخرى « الجبل السحرى » موضوعه على مستوى أشمل ، هو دراسة المجتمع الأوربى فى دور تفككه وانحلاله[1] ، ولم يقف اهتمامه عند رصد مظاهر الانحلال ودوافع الازدهار فى حياة أسرة أو دورة مجتمع فحسب ، ولكنه أعطى اهتمامه أيضاً للشذوذ الجنسى فى شتى صوره ، وقد شغلته مشكلة لم تشغل كاتبا أو تلفت انتباهه ، هى مشكلة الفنان فى المجتمع البرجوازى ، وهى موضوع روايته الثانية : « صاحب الجلالة » ولكن التشابه أو التأثير يعود حين يكتب « الجبل السحرى » ، وحاول أن يعرض فيها العقد النفسية من رؤية فرويديه ، ثم كانت رواية « يوسف وإخوته » التى كتبها فى ستة عشر عاما ، وفيها يهتم بدراسة النفس والأساطير دراسة هادئة عميقة ، وتخلى عن شغفه القديم بتصوير الانحلال والمرض والموت . ثم قدم دراسة رمزية للشعب الألمانى فى « دكتور فاوستوس » . وسلبيته السياسية هى المسيطرة فى بداية حياته الفنية ، إلا أنه اضطهد لأنه غير مؤيد للفاشية ، فاتخذ منها موقفا معاديا صريحا ، وبعد أن كان يقول بضرورة الفصل بين الفن والسياسة عاد فاعتبر السياسة أخلاقا عامة ، ودعا الفنان إلى ضرورة المشاركة فيها للمحافظة على المجتمع الذى يسمح بالخلق الفنى .

(١) Encyclopedia Britannica, vol. 14. P:815

وقد اهتم محفوظ بالبرجوازية فى طريقها إلى الانحلال ، واهتم ببيئة التجار والموظفين ، وامتلأت قصصه بالموت والمرض والشذوذ والجنون ، وأقام رواية كاملة على عقدة نفسية من مفهوم فرويدى ، وقدم بعد ذلك دراسة فنية رائعة مستوحاة من القصص الدينى والأسطورى فسر من خلالها التطور الحضارى العام (أولاد حارتنا) ، وكان موقفه فى كافة المراحل السابقة موقف المؤرخ لحياتنا السياسية ، يكشف عن عيوب الماضى ، لكنه فى « ميرامار » و « ثلاثة أيام فى اليمن » و «عنبر لولو» و « حارة العشاق » و « روبابيكيا » و «الرجل الذى فقد ذاكرته مرتين » وهى آخر ما نشر له من قصص — يتخذ موقفا صريحا تجاه ما يجرى الآن على أرضه .

ونستطيع فى نهاية الرحلة أن نشير إلى « حكاية الزوجات العجائز » على أنها ذات الأثر الواضح فى فنه ، فالفراق تحت دواع خاصة ، والاعتزاز المرضى بالكرامة ، وقسوة الحياة ، وانتهازية الإنسان وعبوديته لمصالحه الخاصة ، وتصادم الأجيال واختلاف نظرتها إلى الأمر الواحد ، كلها مطروحة فى الزوجات العجائز من خلال مصير الأختين العجوزين ، وقد كانت البلهاء الغبية أطيب حظا من الجميلة المغامرة ، التى غادرت كل شىء حتى كلبها الفرنسى القديم ، الذى بقى فى البيت ليحرس المكان الخالى[1] .. وهذه الجوانب كانت أثيرة عند هذا الكاتب إلى حد الانحصار فيها ، وهى أثيرة أيضا عند كاتبنا فى مرحلته الواقعية .

وأخشى ما نخشاه فى الختام أن يكون إغراء كشف المشابهات التى قد تكون خادعة وقائمة على تأثر عام بالعصر نفسه وبالسياق الفنى العام ، مفسداً للإحساس بأصالة هذا الكاتب وجهده فى خلق رواية واقعية مصرية خالصة ، ولعل الصفحات الأولى من هذا الفصل قد استطاعت أن تفى بذلك بعض الوفاء .

(١) E. A. Grozier and M.Gillett, Plots Outlines of 101 Best Novels P:279

حصاد الدراسة

بعد هذه الرحلة مع الرواية العربية فى منحاها الواقعى ، يمكن أن نؤكد على ملامح واتجاهات بعينها ، ميزت هـذه الواقعية العربية عن الواقعية المذهبية الأوربية ، بما يتجاوز كثيرا تصوير العلاقة فى حـدود ما يكون بين الأصل والصورة ، أو بين الأب والابن من ملامح واضحة لاتخطئها النظرة العابرة . إن الواقعية العربية استنبتت فى أرضها ، وقد أكد أصالتها وذاتيتها استهدافها لتأثيرات شتى من آداب مختلفة يصعب اكتشاف أوجه شبه بينها ، أو تحديد آثارها فى هذه الواقعية العربية .

وعلى نحو ما وضح الأمر فى القسم الأول من هذه الدراسة، فإن الواقعية الأوربية التى ظهرت علاماتها الهادية فى منتصف القرن الثامن عشر ، واستكملت أصولها الفنية وفلسفتها الاجتماعية بعد قرن من هذا التاريخ تقريبا ، هذه الواقعية كانت محصلة آراء جديدة فى الفلسفة والاجتماع والاقتصاد، كما كانت بإيحاء العديد من المخترعات التى مكنت الإنسان من معرفة الكثير والدقيق عن نفسه وعن الكون ومخلوقاته ، فضلا عن تأثرها الواضح بانتقال مركز الثقل الاجتماعى والسياسى إلى طبقات جديدة ، برزت على الأخص إبانَ الثورة الفرنسية ، واستكملت تنظيمها وفرضت وجودها بثورة باريس سنة ١٨٤٨ . وإذا كان من المجازفة تحديد الحركات والتطورات الفنية بتواريخ قاطعة ، فإنه من الممكن

— بدرجة ما — قبول ثورة باريس وعودة الجمهورية كمحرك لعواطف الكتاب الشباب فى بلدان أوربية عديدة نحو الطبقات الصاعدة ، ومحاولة تقويم الشرائح الاجتماعية على أساس من قيمتها العملية .

وهنا تتشابه الواقعية العربية والواقعية الأوربية ، فقد قام هيكل وكتاب المقامات الحديثة بجذب الانتباه إلى الحياة المصرية المتميزة ، ورفض التقليد المطلق للثقافة العربية المأثورة الكلاسيكية الطابع ، التى تعبر عن حاجات — وتتجه إلى إمتاع — «سمار الصالون» ، كما رفض هذا الفريق أيضاً الاعتماد على الحكاية الشعبية ربما لبعدها عن الصدق — بمعناه العام لا الفنى — وعجز هؤلاء الكتاب عن تطويع رموزها للتعبير عن عصرهم ومجتمعهم . ومن ثم كان اتجاههم إلى الواقع الاجتماعى العام ، مع نزعة هجائية تختلف اتجاها وحدة حسب طبائع هؤلاء الكتاب ومكوناتهم الثقافية . هذا الجيل الذى عمر بفنه العقد الأول من هذا القرن ، ويمثله هيكل ولطفى جمعه والمويلحى وحافظ إبراهيم وطاهر حقى ، يمكن أن يقرن جهده فى أدبنا الروائى إلى جهود ريتشاردسون وصحبه من كتاب الرواية الإنجليزية فى منتصف القرن الثامن عشر . ثم جاءت الثورة المصرية سنة ١٩١٩ لتؤكد دور الطبقة الوسطى فى بناء الأمة ، وتلد البطل الشعبى من غمار الناس ، ففى أعقاب هذه الثورة ، ومن قطوفها الدانية ظهرت المدرسة الحديثة ، رافعة شعار « العصرية المصرية » ومؤسسة الواقعية المصرية فى الحركة الروائية ، باتجاهها نحو الطبقات الشعبية ، وعطفها على المهضومين اجتماعيا ، وكشفها عن أسس جمالية جديدة للغة لا تتمثل فى جزالة العبارة وفخامة الأسلوب ، ونزوعها إلى التحليل والاستغناء به عن روعة الوصف

وتهاويل الخيال . وقد ساندتها «مدرسة الديوان » النقدية، بدعوتها إلى الصدق الفنى ، ورفضها للشكل الفنى القائم على العفوية والاستطراد ، واللغة المصنوعة التى لا تنبىء عن إحساس صادق . كما أننا رصدنا خصائص الحركة الواقعية الأولى التى تمثلها المدرسة الحديثة ، من اهتمامها بالقصة القصيرة ، وإسباغها الثوب المحلى ، وجنوحها إلى تصوير الشخصيات الشاذة ، واهتمامها الأكثر بقصة الشخصية ، وما إلى ذلك من مميزات

إن تشابه المسار بين الرواية الواقعية المصرية والرواية الواقعية الأوربية فى أكبر مهادها وأكثرها نشاطا ينفى النزوع إلى التقليد ، ويؤكد أصالة الحركة الفنية ، تلك الحركة التى كانت تستمد مبرراتها وملامحها من الثورة الشعبية الأصيلة ، لأنها اتجهت مباشرة إلى من تحملوا العبء الأكبر فى الثورة،وأثبتوا وجودهم فى لحظة الأزمة ، وهم أبناء الطبقة الوسطى والشعبية . فكان لابد أن يأخذ أبناء هذه الطبقات مكانهم فى الفن الجديد،وأن يعبروا عن أنفسهم فى شكل مبتكر يتسع لهم ، حيث ضاق وعاء الشعر عن التعبير عنهم .

ومن جهة أخرى يجب أن نشير إلى اختلاف الركائز والمكونات ، فقد قامت النظريات العلمية والاكتشافات والأفكار الاجتماعية بدور حيوى وهام بالنسبة للناقد الأوربى والكاتب الأوربى ، بمعنى أنها كانت ذات تأثير مباشر ، لدوافع المعاصرة ولوحدة الثقافة فى تلك المجتمعات التى قطعت — فى ذلك الحين — شوطا لا يستهان به على طريق التقدم فى شتى المجالات. وهنا يختلف الأمر بالنسبة للكاتب المصرى ، إذ يبدو أن النظريات الفلسفية والعلمية المجردة لم تكن تشغله بدرجة كبيرة ، ربما للفصل التقليدى — الذى كان سائداً عندنا — بين العلوم

والإنسانيات، وربما لأن هذه النظريات كانت ما تزال غريبة عن البيئة المتخلفة، وأيضاً فإنها تصدم موروثات البيئة بعنف ، فنظرية التطور والنسبية وأفكار فرويد عن الدوافع ، وكارل ماركس فى تفسيره للتاريخ ، ليس من السهل على المتعلم المصرى فى تلك الحقبة الاقتناع بها أو تفهمها ، إن لم يملك استعدادا شخصيا لها . ولهذا لم تصادف أفكار وروايات فرح أنطون ، وكذلك شبلى شميل ومن بعدهما سلامة موسى رواجا عند عامة الكتاب، وظلت تمثل فكراً منعزلا إلى درجة كبيرة . ومن ثم كان البديل فى حركتنا الروائية يتمثل فى الوعي العام عند الفئات المثقفة بضرورة اعتناق التقدم ونبذ التخلف بكل ما يمثله من جمود الفكر والوقوف عند التقليد وعبادة الماضى ، فقام التجديد الدينى،والدعوة إلى تحرير المرأة ، والبحث عن شخصية الوطن وتأصيلها ، وفتح النوافذ على الحضارة الغربية ، والبحث عن لغة عصرية وأشكال فنية عصرية ، قام بتمهيد التربة وإعدادها للخروج من الضباب الفكرى والاجتماعى إلى نصاعة الحقيقة ووضوح نهجها .

ويمكن أن يقال فى مسار الواقعية العربية فى مجال الرواية : إنها مضت من لطفى جمعة والمويلحى وهيكل ، عبر المدرسة الحديثة ممثلة فى تيمور ولاشين وحقى وحسين فوزى ، ومن عاصرهم ولم يكن من زمرتهم مثل عيسى عبيد وأخيه ، لتزدهر بعد ذلك عند الجيل الثالث من متخرجى الجامعة ، عادل كامل ومخلوف ومحفوظ والسحار .

ويمكن أن يقال أيضاً — كما دل ترادف فصول هذه الدراسة — : إن هذه الواقعية العربية لم تستقطب جهود كافة الكتاب ، وإنما مازجها — على

مستوى المسار العام ، ومستوى كل كاتب على حدة — خط رومانسى يظهر ويختفى أمام دوافع عديدة لكنه لا ينمحى ، وإن هذا الخط يبدأ من هيكل أيضاً ، ويمضى عبر الحكيم فى نتاجه المبكر ، وطه حسين فى نتاجه المبكر أيضاً ، والمازنى ، ليقترب أكثر من الواقعية عند أبى حديد وعبد الحليم عبد الله .

ويمكن أن يقال أخيراً : إن الواقعية العربية تلمست أسسها النظرية المبكرة من الأدب الفرنسى ، تدل على ذلك ثقافة كتابها الأول — هيكل ولطفى جمعة — كما تدل مقدمة لطفى جمعة لروايته «فى وادى الهموم» ومقدمة عيسى عبيد لمجموعته القصصية الضافية « إحسان هانم » ، ولكن هذا التفرد لم يدم طويلا ، فبفعل المناهج الدراسية التى رفعت من أهمية اللغة الإنجليزية ، وبالضجيج الهائل الذى أحدثته الثورة البلشفية سنة ١٩١٧ ، اجتمع تأثير الأدب الإنجليزى والروسى إلى الأدب الفرنسى عند رواد المدرسة الحديثة ، تلك المدرسة المصرية الأصيلة التى تفتح وجدانها للتفاعل الخلاق مع الآداب الأجنبية ، حين شرعت فى البحث عن حوار حى يمدها بمزيد من الحركة ، واستطاعت أن تحل مشكلة التعارض المظنون بين معنى الأصالة وقبول التفاعل مع الآداب الأجنبية ، وذلك بزواجها الموفق بين العصرية والمصرية.

وقد تختلف الآراء والاستنتاجات حول قيمة تأثير كل أدب من هذه الآداب العالمية الثلاثة ، ووجهة هذا التأثير . ولكن الانطباع الذى يترسب فى النفس بعد قراءة آثار هذه المدرسة الحديثة أنها ظلت مدرسة مصرية الملامح ، أصيلة فى التعبير عن حركة المجتمع وحركة الفن القصصى معاً؛ بإيثارها للشخصيات المصرية

الصميمة ، وتعبيرها عن مشكلات مجتمعها ، وإبرازها لملامح هذا المجتمع وسماته ، فى شكل فنى بسيط يناسب فناً ما يزال فى طور التجريب والتكوين . إلا أن الجيل الثالث قد أظهر اهتماماً بالكتاب الإنجليز يفوق اهتمامه بغيرهم ، فتصدرت أسماء : ديكنز وجالسورثى وبنيت وفرجينيا وولف وبرنارد شو ، وهذا من تأثير الاهتمام باللغة الإنجليزية وأدبها فى المدارس والجامعة ، وقد صادف هذا النشاط فى الإقبال على الكتاب الإنجليز تبدداً وانطفاء فى الأدب الروسى فى أعقاب الثورة وإبان السطوة الستالينية ، بما عبر عنه « هنرى جيفورد » فى قوله إن الأدب الروسى فقد طرق خبرته . ولهذا ظل الأدب الروسى فى مجالى الرواية والقصة القصيرة مرتبطاً بكتاب ما قبل الثورة البلشفية ، فإذا جاوزنا مكسيم جوركى المخضرم — وإن كان نتاجه العظيم يرتبط بمرحلة ما قبل الثورة — فان الأسماء التى ظلت تتداول بين الكتاب العرب هى أسماء : جوجول ، ودستويفسكى ، وتشيكوف ، وتولستوى . ومنذ بضع سنوات فقط انضمت إليها أسماء كتاب آخرين تميزوا بوجدان إنسانى تجاوز عقيدتهم الماركسية ، مثل إيليا اهرنبورج وباسترناك ويفشينكو .

وإنه لمن الظلم حقا ، للواقعية العربية ، أن نرجع نظرتها النقدية المتشائمة التى غلبت عليها إلى تأثير هذه الآداب التى انفعلت بهـا دون غيره ، لأن دواعى الحياة المصرية كانت تدفع بالكتاب إلى هذا الموقف المتشائم الذى رأيناه واضحا فى نهايات قصص تيمور ولاشين وزكى مخلوف وعادل كامل ومحفوظ وغيرهم ، وليس من قبيل المصادفة أن يتوقف بعض هؤلاء الكتاب عن الإنتاج الفنى يأساً من التغيير عن طريق الكلمة ، مثل لاشين ومخلوف وعادل كامل ، فإنهم

بهذا التوقف يعبرون عن فرديتهم فى التفكير وعزلهم عن المجتمع فى قطاعاته العريضة النامية ، وعجزهم عن خلق ثقافة موحدة ذات طابع عام يلتقي عليها الكاتب والناقد والجمهور ، فإن الحديث لى الناس – لاعنهم – هو الذى يعطى الأدب مشروعيةوجوده الحق . وإلى جانب هذا الدافع « الشخصى »قام اضطراب الحياة المصرية بالدور الأساسى ، فبعد كلمة الأمل التى حملتها وبشرت بها ثورة ١٩١٩ تحولت السياسةإلى مغانم للساسة ، وتقلص دور الجماهير الشعبية وحوربت نزعات الإصلاح من خلال النظم الدستورية . فلأكثر من مرة رفض قانون تحديد الملكية الزراعية فى البرلمان والأخذ بمبدأ الضريبة التصاعدية وقانون من أين لك هذا ؟ وقيدت حرية الرأى فى الصحافة والجمعيات ،حتى صار إعلان الأحكام العرفية عملا تقليديا يكاد يكون القاعدة . ويكفى أن نذكر أن الشباب قد تجمع سنة ١٩٣٥ ليكره الساسة على اللقاء والتوحد من أجل قضية الوطن الكبرى « الجلاء » ، وأن هذا الائتلاف المصنوع لم يدم أكثر من عامين ،وهكذا اتسعت الفوارق وتعطلت حركة الإصلاح الاجتماعى ،وصارت كلمات : « الفقر والجهل والمرض» من الشعارات المتداولة فى خطب الساسةدون أن تعنى جهداً حقيقاً للتغيير . وهكذا تلتقى هذه المؤثرات جميعها لتجعل الغلبة للواقعية النقدية بنزعتها المتشائمة ، ونظرتها القاسية للحياة والأحياء .

وليس من الإنصاف إغفال روح التفاؤل التى كانت تسرى على استحياء فى « عودة الروح » و « الأيام » و «شجرة البؤس» و « دعاء الكروان » ، ولكنه لم يكن النغمة الغالبة على المرحلة ، كما لم يكن النغمة الغالبة عند هذين الكاتبين ، وهذا يؤكد أن دواعى الإحباط كانت أقوى من تفاؤل المتفائلين . وإن حق علينا أن نسجل لهما أنهما يملكان الرؤية الأكثر شمولا والكلمة

الأقوى تأثيراً وإيجابية ، والتحليل الأصدق تفطنا لخصائص الأمة وقوانين التطور العام .

ولقد تأثر نجيب محفوظ بطه حسين فى بعض أوجهه ، ولابد أن يكون قد قرأ الحكيم ، ولكنه مع ذلك لم يتابعهما ـ ولاغيره قد فعل ـ فى نزوعهما إلى التفاؤل وقدرتهما على قراءة المستقبل ، إلا فى حدود ضيقة .

ولقد كان على الكتاب المتفائلين أن ينتظروا تفجر ثورة يوليو، وما أعقبها من تغييرات فى وجه المجتمع المصرى ، ليتخذوا من ذلك دافعا ومحبذا لتفاؤلهم الذى يختلف حذريا عن تفاؤل الحكيم وطه حسين (فى رواياتهما التى سبقت الإشارة إليها) فى كونه يعبر عن القوى الجديدة فى المجتمع ، ويبشر بقيمها ويرفع من قيمة هذه القيم بإبراز مغزاها وهدفها الإنسانى، ويتجلى ذلك عند: الشرقاوى وفتحى غانم ويوسف إدريس والسعدنى ونعمان عاشور وغيرهم ، وقد انسحبت نظرتهم المتفائلة إلى « الماضى » نفسه حين يتخذونه موضعا لكتاباتهم ، فإنهم يلتقطون من هذا الماضى ـ الذى كان يبدو قاتما ـ الحادثة أو الشخصية التى تعبر عن إيمانهم بالمستقبل ،وتتمكن من القول بأن ماحدث لم يكن مفاجأة أو معجزة ليس لها من تعليل ، وإنما سبقتها إرهاصات وعلامات قام بها جنود مجهولون هم المعبرون الحقيقيون عن وجدان الشعب وإيمانه بالمستقبل .

وقد عكست موضوعات الروايات الواقعية والقضايا الفنية المثارة من حولها ملامح التطور الاجتماعى والفنى . وبالنسبة لنوع الموضوعات نجد مشكلات التجديد الحضارى تستأثر باهتمام كتاب المقامات ، ولكن هذه القضية لاتشغل فكر مؤسسى المدرسة الحديثة ،و معنى ذلك أن استلهام الحياة الأوربية فى جوانبها السليمة لم يعد محل تنازع ، وقد رأينا يحيى حقى يأسى لاختفاء المرأة

من الحياة العاملة، ولحرمانها من الحياة العاطفية الواضحة (والرجل أيضا بالمقابل محروم من مثل تلك الحياة) أما الشاغل الأكبر لهذه المدرسة فكان يتمثل فى التعبير عن الطبقة الوسطى من المجتمع، بكل ما تعج به هذه الطبقة من أوجه القوة أو الضعف، كما تمكنت هذه المدرسة من الإشارة إلى المستقبل حين عبرت « حواء بلا آدم » عن أزمة الطبقات المقبلة ، ومحاولة الطبقة الوسطى أن تتقرب من الطبقة العالية وأن تشاركها مغانمها، ويمكن اعتبار هذه الرواية النفس الممتد بين المدرسة الحديثة وجيل متخرجى الجامعة فى اهتمامه بالقضايا الاجتماعية كملمح أساسى فى روايات هذا الجيل . لم تعد قضية ظهور الشخصية المصرية موضع جدل ، كما لم تعد من ثم دليل الوطنية والأصالة ، وصار المقياس المقبول هو التعبير عن قضايا اجتماعية تمس القاعدة العريضة من الهرم الاجتماعى . لقد تعرض «هيكل» لحياة هذه القاعدة العريضة ، لكنه اتجه إلى جوانب ليست من صميم مشكلاتها المعقدة ذات الطابع العام ، وهو بذلك يختلف عن مجالات اهتمام الأجيال التالية ، فمشكلة الطبقات والحرب والانحلال الاجتماعى تنال أكبر اهتمام من هذا الفريق الذى عاصر الحرب الثانية ، وشهد كوارثها ، كما شـــهد تردى الحياة الاجتماعية المصرية فى أعقابها .

كما تعـكس القضايا الفنية المثارة حول هـــذه الروايات تطور ونمو الفن الروائى الواقعى ، فمقدمة لطفى جمعة انصب اهتمامها على مقاومة النزعة التخيلية المسرفة التى تهرب من مواجهة الواقع ومناقشته ، أو رفض حكاية الفتى الفقير الشجاع الذى ينقذ الأميرة الجميلة من خطر داهم ويتزوجها ، فهذا التعبير الحالم والأسطورى عن رغبة الثورة لم يعد مرضيا مع نمو الوعى الفنى ونوازع التطلع الاجتماعى وقد شاركه عيسى عبيد فى مقاومة الإسراف العاطفى ، ومحاربة

ضيق الفكرة المتداولة عن معنى الجمال كما تتمثل فى محاولة تجميل الطبيعة بدعوى إكمال نقصها ، لأن الحقيقة — كما يرى عبيد — لها من الجمال مايغنى عن أية إضافة ، سواء كانت جميلة أو قبيحة فى رؤية العين أو الشعور ، وكان هيكل - كما تدل مقدمة زينب - شديد الإحساس بقيمة الشكل الفنى الذى اكتشفه ، حتى عبر عنه بأنه شعر بقيمة الفتح الجديد الذى أحدثه فى الأدب العربى . ولقد جمعت « المدرسة الحديثة » بين دعوة لطفى جمعة ودعوة هيكل، فكانت العصرية المصرية دعوة إلى شكل فنى عصرى يستمد مادته من الواقع المصرى ويعبر عن الشخصية المميزة للوطن . ولكن من الحق أن هذه المدرسة ظلت غالبا عند حدود الإدراك النظرى ، ولم تترجم مبادئها النظرية إلى أعمال فنية ناضجة ، يمكن أن تدل على مصريتها يقينا . لكنهم على أية حال قد فتحوا باب الحوار ومهدوا الطريق .

ولقد أثير الجدل حول لغة التعبير ، وهل تكون الفصحى أو العامية ، وشهدت الأربعينيات رجعة تيمور إلى آثاره الأولى يعيد صياغتها ، ولكن قضية العامية أو الفصحى لم تعد تتصدر المناقشات النقدية الآن ، إقراراً لحق الأديب فى اختيار أداته التى ينقل بها تجربته ، واعترافا بحق عامة الناس أن يكون أدبهم على نحو ما يعيشون ويتكلمون ، ما دام هذا الأدب يدعى التعبير عنهم ، ويتوخى التأثير فيهم . ولسنا فى مجال مناقشة هذه القضية ، لكنها على أى حال لم تعد فى حجمها القديم . ومع هذا فلن يصح لنا القول بالتلازم — أو عدمه — بين الواقعية العربية والعامية أو الفصحى ، فقد استعمل كتابنا الواقعيون مختلف مستويات التعبير ، وتعرض كل فريق للإنكار من بعض النقاد ، ولكن هذا لم يحمل أحداً على التنازل عن أسلوبه الذى ارتضاه ، باستثناء محفوظ الذى قلت فى رواياته المتأخرة العبارات الثقيلة نوعا ما ، بل صار فى أعماله

المتأخرة يحاول مداعبة العامية . ويمكن الزعم بأن العامية هى صاحبة الحظ الأكبر فى نتاج الواقعيين من الشباب ، وقد ارتبطت بالانصراف النسبى عن الرواية والاهتمام بالمسرح فى فترتنا الراهنة .

أما القضية التى استأثرت بالاهتمام فى الفترات المتأخرة فهى عن طبيعة التجربة الواقعية وحدودها ، إذ صارت « الواقعية » مشجبا مقبولا وقريباً لكل نتاج فنى يجد القبول عند قطاع من الجمهور ، يدعيها من يقصر فنه على التجارب الجنسية والشخصيات النسائية الشاذة ، كما يدعيها كتاب القصص العاطفية عن الحب والخيانة والثأر ، ويتعلل بها كتاب القصة النفسية أيضاً ، وقد كانت المناقشات بين طه حسين والعالم ، وبين الدكتور القط وعبد الحليم عبد الله ويوسف السباعى ، وبين لويس عوض ومحمود شاكر ، تهدف إلى الانتصار لمعنى الواقعية فى الأدب ، فيما يرى كل فريق من هذه الفرق العديدة .

وعلى مسار الرواية الواقعية أيضاً ، بوسعنا أن نلاحظ أنها بدأت بقصة الشخصية « زينب » و « رجب أفندى » و « ثريا » مثلا ، ليست مجرد أسماء ، ولكنها إلى ذلك علامة على البناء الفنى للرواية . ثم تنتقل إلى « شخصية » فى موقف تتفاعل فيه مع غيرها ، وقد يبدو هذا فى عنوان الرواية أيضاً مثل : « حواء بلا آدم » و « سلوى فى مهب الريح » . واتساع الشريحة الاجتماعية توطئة للتقليل من أهمية الشخصية الفردية واستهداف لقصة الأجيال ، وقصة الأحياء ، وقصة الطبقة ، ومن ثم ظهرت « فى قافلة الزمان » و «شجرة البؤس» و «زقاق المدق » ... الخ .

وقد اتسمت الحركة الواقعية الأولى بسمات عديدة عرضناها فى مكانها من هذه الدراسة ، وكان من الظواهر الواضحة فيها اعتماد الرواية على شخصية شاذة نفسيا ، وقد عللنا ذلك بحداثة علم النفس بالنسبة للمثقف العربى ، كما أن إيثار

الشخصية الشاذة يعد تجاهلا ضمنيا لفكرة الشخصية السوية ، أو ذهابا فى الفروق بينهما مذاهب خيالية غير علمية ، مما يوافق علما لم تستقر دعائمه فى البيئة ، وفنا ما يزال فى دور التجريب ، يجنح إلى المبالغة وافتعال الجلبة .

وربما تذكرنا شكوى يحيى حتى من اختفاء المرأة من الحياة الاجتماعية ، ومن ثم اختفاء مشكلاتها من الرواية ، ولعل هذا كان دافعا إلى إيثار الشخصيات الشاذة — بالاضافة إلى ماسبق من دوافع — وخلو القصص الأولى من مشكلات العاطفة . ولا ينفى هذا قيام « زينب » على مشكلة عاطفية فى بعض أوجهها ، ولا شك أن الحرية النسبية المتاحة للفتاة الريفية كانت وراء إمكان هذه التجربة التى آثرها هيكل ، وخلو رواياتنا وقصصنا فى تلك الحقبة من مشكلات العاطفة له مدلوله الاجتماعى الخطير ، إنه يعنى — بالنسبة للمجتمع ككل — العجز عن بذل الجهد من أجل التكيف الاجتماعى ومقاومة تيار التقليد ، ويعنى بالنسبة للكتاب أنهم لم يستطيعوا استيعاب مرحلتهم بعمق ، لأنه لا بد أن توجد الشخصية الاجتماعية التى تحاول — من خلال مواقف متفاعلة ومتضاربة — أن تغير الصورة المكررة والرتيبة للحياة الاجتماعية .

ولقد استمرت الشخصية الشاذة فى الرواية الواقعية إلى يومنا، ولكن العمل الفنى لم يعد يقوم عليها ، وإنما يستكمل بها بعض ملامحه . لقد فقدت طرافتها ، واحتلت حجمها الحقيقى فى مجال الفن ، فقيمتها محدودة غالبا .

ولقد تطور الموقف أيضا حيال الشخصيات الشعبية ، من مجرد إيثارها بالانتخاب مع القسوة عليها ، إلى طرح قضاياها بحيدة أو ما يقاربها ، إلى العطف عليها وتبنى وجهة نظرها . وقد استقرت على هذا الأساس عند الواقعيين الاشتراكيين الذين كثر ترديدهم لقضايا طبقات السفح والعطف عليها ، وبخاصة فى أعقاب ثورة يوليو ، وإلى اليوم .



المراجع والمصادر

(أ) المراجع العربية

١ ـ أحمد الخشاب (دكتور) سكان المجتمع العربي : مكتبة القاهرة الحديثة .

٢ ـ أحمد أمين (دكتور) زعماء الإصلاح في العصر الحديث : مكتبة النهضة المصرية .

٣ ـ أحمد لطفي السيد تأملات : دار المعارف بمصر ١٩٦٥

٤ ـ أحمد هيكل (دكتور) الأدب القصصي والمسرحي في مصر : دار المعارف ١٩٦٨ وتطور الأدب الحديث في مصر . دار المعارف ١٩٦٨

٥ ـ ادوين موير بناء الرواية ، ترجمة إ . الصيرفي . الدار المصرية

٦ ـ إسماعيل أدهم (دكتور) توفيق الحكيم : دار سعد مصر ١٩٤٥ .

٧ ـ الن روب جرييه نحو رواية جديدة : ترجمة م . أ . مصطفى . دار المعارف .

٨ ـ أنور الجندي المعارك الأدبية : الأنجلو المصرية
المحافظة والتجديد في النثر العربي المعاصر : ١٩٦١ .

٩ ـ أنور لوقا (دكتور) بلزاك : حياته وأدبه . المكتبة الثقافية .

١٠ ـ ت ب . بوتومور الطبقات في المجتمع الحديث : ترجمة و . مسيحة . الأنجلو المصرية .

١١ ـ توفيق الحكيم تحت شمس الفكر : مكتبة الآداب . ط١

تحت المصباح الأخضر : مكتبة الآداب .
التعادلية : مكتبة الآداب .
زهرة العمر : مكتبة الآداب . ط٢ ، و ط الهلال .
فن الأدب : مكتبة الآداب .
مسرح المجتمع : مكتبة الآداب .
المسرح المنوع : مكتبة الآداب .

١٢ — جيفرى برون — المدنية الأوربية : ترجمة م . أ . على . دار نهضة مصر ١٩٦٦

١٣ — جمال الشيال (دكتور) تاريخ الترجمة والحركة الثقافية : الفكر العربى ١٩٥١ .

١٤ — جميل سعيد — اتجاهات الأدب الإنجليزى : دار المعارف بمصر .

١٥ — جوستاف لانسون — تاريخ الأدب الفرنسى: ج٢ ترجمة م. قاسم . المؤسسة العربية الحديثة ١٩٦٢

١٦ — جون فريفيل — الأدب والفن فى ضوء الواقعية :ترجمة م م الشوباشى:دار الفكر العربى .

١٧ — جون هرمان راندال — تكوين العقل الحديث . جزءان . ترجمة ج طعمة . دار الثقافة بيروت .

١٨ — جيمس بيكى — مصر القديمة . ترجمة نجيب محفوظ . مطبعة المجلة الجديدة بالقاهرة .

١٩ — حبيب الزحلاوى — أدباء معاصرون : مكتبة نهضة مصر ١٩٥٣
شيوخ الأدب الحديث: مكتبة نهضة مصر.

٢٠ — حسيب الحلوى — الأدب الفرنسى فى عصره الذهبى : ج ٣ مكتبة ربيع .

٢١ – زكريا إبراهيم (دكتور) مشكلة الفن : مكتبة مصر.
٢٢ – زكى نجيب محمود (دكتور) وجهة نظر : الأنجلو المصرية ١٩٦٧.
٢٣ – رشاد رشدى (دكتور) مقالات فى النقد الأدبى : الأنجلو المصرية ١٩٦٢ .
٢٤ – جان بول سارتر ما الأدب ؟ ترجمة م. غ . هلال . الأنجلو المصرية .
٢٥ – سلامة موسى البلاغة العصرية : المطبعة العصرية ١٩٥٣
الأدب للشعب .
٢٦ – سهيل إدريس (دكتور) محاضرات عن القصة فى لبنان : معهد الدراسات العربية .
٢٧ – ستانلى هايمن النقد الأدبى ومدارسه الحديثة : جزءان . ترجمة عباس ونجم . دار الثقافة . بيروت.
٢٨ – شكرى عياد (دكتور) البطل فى الأدب والأساطير : دار المعرفة بالقاهرة .
٢٩ - شوقى ضيف (دكتور) المقامة . دار المعارف بمصر
الأدب العربى المعاصر فى مصر. دار المعارف ١٩٥٧ .
٣٠ – صفاء خلوصى (دكتور) دراسات فى الأدب المقارن : بغداد ١٩٥٨.
٣١ – طلعت عيسى (دكتور) سان سيمون . دار المعارف بمصر ١٩٥٩
٣٢ – طه حسين (دكتور) من أدبنا المعاصر. الشركة العربية ١٩٥٨، خصام ونقد ودار العلم للملايين . بيروت ١٩٦٠
٣٣ – طه محمود طه (دكتور) القصة فى الأدب الانجليزى : الدار القومية بالقاهرة . . دراسات لأعلام القصة مطبعة دار الكتب .

٣- عباس خضر — القصة القصيرة فى مصر : الدار القومية بالقاهرة .

٣- عباس محمود العقاد — أنا : مقالات مجموعة نشر دار الهلال .
الديوان (بالاشتراك) جزءان ١٩٢١ .
بين الكتب والناس : مطبعة مصر ١٩٥٢
مراجعات فى الأدب والفنون
دراسات فى المذاهب الأدبية والاجتماعية : مكتبة غريب .
شعراء مصر وبيئاتهم : القاهرة ١٩٣٧ .
القرن العشرون : مكتبة الأنجلو المصرية .
اللغة الشاعرة - مكتبة الأنجلو المصرية .

٣٦- عبد الحميد جودة السحار — القصة من خلال تجاربى الذاتية : معهد الدراسات العربية ١٩٦٠ .

٣٧- عبد القادر القط (دكتور) — فى الأدب المصرى المعاصر : مكتبة مصر .

٣٨- عبد الكريم الأشتر — فنون النثر المهجرى : ط ٢ الفكر الحديث لبنان ١٩٦٥ .

٣٩- عبد المحسن طه بدر (دكتور) — تطور الرواية العربية الحديثة : دار المعارف بمصر ١٩٦٣ .

٤٠- عز الدين إسماعيل (دكتور) — التفسير النفسى للأدب : دار المعارف مصر ١٩٦٣ .

٤١- على الجرتلى (دكتور) — تاريخ الصناعة فى مصر : دار المعارف ١٩٥٢ .

٤٢- على الراعى (دكتور) — دراسات فى الرواية المصرية : مطبعة مصر ١٩٦٤ .

٤٣- عمر الدسوقى — فى الأدب الحديث : جـ ٢ . دار الفكر العربى ط ٤ . المسرحية : الأنجلو المصرية ط ٢ .

٤٤- عيسى يوسف بلاطة — الرومنطيقية ومعالمها فى الشعر العربى الحديث : دار الثقافة . بيروت ١٩٦٠ .

٤٥-غالى شكرى — أزمة الجنس فى القصة المصرية : دار الآداب بيروت والمنتمى: دراسة فى أدب نجيب محفوظ. مكتبة الزنارى بالقاهرة .

٤٦-فؤاد دوارة — فى القصة القصيرة : الألف كتاب .

٤٧-فؤاد زكريا (دكتور) — اسبينوزا : دار النهضة العربية ١٩٦٢ .

٤٨-فاطمة موسى (دكتور — بين أدبين : دراسات فى الأدب العربى والإنجليزى، الأنجلو المصرية .

٤٩-كولن ولسن — المعقول واللامعقول فى الأدب الجديد: ترجمة أ. زكى دار الآداب بيروت ١٩٦٦ .

٥٠-ليون ايدل — القصة السيكولوجية : ترجمة م. السمرة . المكتبة الأهلية بيروت ١٩٥٩ .

٥١-لويس شيخو اليسوعى — تاريخ الآداب العربية :ط الآباء اليسوعيين بيروت ١٩٢٦ .

٥٢-مارك برنارد — أميل زولا: ترجمة ر. لاوند. دار بيروت ١٩٥٦.

٥٤-محمد إبراهيم حسن(دكتور) دراسات فى سكان الوطن العربى . معهد الدراسات العربية ١٩٦٥ .

٥٥ - محمد أحمد خلف الله(دكتور) على مبارك وآثاره : أعلام العرب

٥٦ - محمد حسين هيكل — ثورة الأدب : مطبعة مصر

٥٧ - محمد رشيد رضا — تاريخ الأستاذ الإمام: ج ٢ ،مطبعة المنار ط ٢

٥٨ - محمد عبد الغنى حسن — أحمد فارس الشدياق : أعلام العرب.

٥٩ - محمد غنيمى هلال(دكتور) الأدب المقارن :الأنجلو المصرية ط ٢ . النقد الأدبى الحديث : مطابع الشعب، ١٩٦٤.

٦٠ - محمد شلبى — مصطفى لطفى المنفلوطى : المكتبة العالمية.

٦١ - محمد مندور (دكتور) الأدب ومذاهبه : دار نهضة مصر.

الشعر المصرى بعد شوقى :مكتبة مصر.
قضايا جديدة فى أدبنا الحديث: دار الآداب البيروتية .
نماذج بشرية: ط ٢ ،دار المعرفة.
٦٢ - محمد يوسف نجم (دكتور) فن القصة : دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٣ .
القصة فى الأدب العربى الحديث :ط ٣ ، دار الثقافة ببيروت .
المسرحية فى الأدب العربى الحديث : ط ٢ ، دار الثقافة.
٦٣ - محمود أ. العالم وعبد العظيم أنيس فى الثقافة المصرية : دار الفكر الجديد، لبنان ١٩٥٥
٦٤ - محمود الربيعى(دكتور) فى نقد الشعر : دار المعارف بمصر ١٩٦٨.
٦٥ - محمود تيمور الأدب الهادف: مكتبة الآداب ١٩٥٩
دراسات فى القصة والمسرح : مكتبة الآداب
شفاء الروح : معهد الدراسات العربية ١٩٥٨
٦٦- محمود حامد شوكت (دكتور) الفن القصصى فى الأدب العربى الحديث : دار الفكر العربى ١٩٦٣
٦٧ - محمود السمرة (دكتور) مقالات فى النقد الأدبى : دار الثقافة ببيروت
أدباء معاصرون من الغرب: دار الثقافة ببيروت
٦٨ - مصطفى ناصف (دكتور) رمز الطفل : دراسة فى أدب المازنى — دار الكاتب العربى
المعنى فى النقد الحديث: مكتبة الشباب بالمنيرة
٦٩ - ناصر الحانى (دكتور) من اصطلاحات الأدب الغربى : دار المعارف بمصر.

٧٠ - نبيل راغب — قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ : دار الكاتب العربى.

٧١ - نجيب العقيقى — من الأدب المقارن : دار المعارف بمصر.

٧٢ - نعمات أحمد فؤاد (دكتور) — أدب المازنى : مؤسسة الخانجى بالقاهرة
قمم أدبية .

٧٣ - هاملتون جب — دراسات فى حضارة الإسلام : ترجمة أ. عباس وآخرين، دار العلم للملايين، بيروت.

٧٤ - هنرى برجسون — الفكر والواقع المتحرك : ترجمة س . الدروبى ، مطبعة الإنشاء بدمشق .

٧٥ - يحيى حقى — فجر القصة المصرية : المكتبة الثقافية
خطوات فى النقد : نشر دار العروبة.

٧٦ - يانكو لافرين — تعريف بالرواية الروسية : ترجمة م . ح . ناصف ، دار النهضة العربية .

٧٧ - يوسف كرم — تاريخ الفلسفة الحديثة : دار المعارف بمصر.

٧٨ - يوسف الشارونى — دراسات فى الأدب العربى المعاصر : المؤسسة المصرية العامة ١٩٦٤ .
دراسات فى الرواية والقصة القصيرة : الأنجلو المصرية ١٩٦٧ .

(ب) المراجع الأجنبية

1 – Dr Abdel - Aziz Abdel - Meguid, The Modern Arabic Short Story, Dar Al - Maaref, Cairo.

2 – Cyril Connally, The Modern Movement, printers to the University of Edinburgh 1965.

3 – Edwin A. Grozier & M. Gillett, Plot Outlines of 101 Best Novels B. & N. New York 1967.

4 – E. M. Forster, Aspects of the Novel, Penguin Books 1966

5 – G. S. Fraser, The Modern Writer and His World, Pelican Books 1964.

6 – Henry Fielding, Joseph Anderws, Adventures of Authors Preface New York 1965

7 – Henry Gifford, The Novel In Russia, from pushkin to pasternak, Hutchinson University Library, London 1964

8 – Ian watt, The Rise of the Novel, penguin Books 1966.

9 – Jone Macy, The Story of the world's Literature, Onorio Ruotolo, peter Owen Ltd. , London.

10 – Neal Burroughs, Fathers & Sons Introduction, New York 1962.

11 – Remmond Williams, Culture and Society, pelican Books 1961.

12 – Encyclopaedia Britannica 1960 U.S.A.

13 – The American peoples Encyclopedia, New York, 1962

(جـ) الدوريات

١ - الآداب البيروتية .

٢ - الأهرام .

٣ - أخبار اليوم .

٤ - مجلة الإصلاح الاجتماعى .

٥ - مجلة البيان الكويتية .

٦ - الثقافة .

٧ - جريدة الجمهورية .

٨ - الرسالة .

٩ - الهلال .

١٠ - مجلة « المجاهد » الجزائرية .

١١ - ميثاق العمل القومى .

١٢ - جريدة المساء .

١٣ - مجلة المجمع اللغوى .

(د) المصادر

١ ـ إبراهيم عبد القادر المازنى إبراهيم الكاتب : الكتاب الذهبى.

٢ ـ احمد زكى مخلوف نفوس مضطربة : لجنة النشر للجامعيين ١٩٤٦ .

٣ ـ أحمد فارس الشدياق الساق على الساق : مكتبة العرب بمصر ١٩١٩ .

٤ ـ أحمد شوقى رواية لادياس : المكتبة التجارية الكبرى
مصرع كليوباترا : المكتبة التجارية الكبرى
على بك الكبير : المكتبة التجارية الكبرى

٥ ـ توفيق الحكيم عودة الروح : مكتبة الآداب
يوميات نائب فى الأرياف : مكتبة الآداب .
عصفور من الشرق : مكتبة الآداب.
الرباط المقدس : مكتبة الاداب .
بجماليون : مكتبة الآداب .

٦ حافظ إبراهيم ليالى سطيح : ط ، الدار القومية ، ط ، دار الهلال.

٧ ـ طه حسين الأيام : دار المعارف «جزءان» .
أديب : دار المعارف .
دعاء الكروان : دار المعارف .
المعذبون فى الأرض : دار المعارف .
شجرة البؤس : الكتاب الذهبى ، يونيو ١٩٥٣ .
ويك عنتر : النهضة المصرية ١٩٤١ .

ملك من شعاع : لجنة النشر للجامعيين ١٩٤٥.
مليم الأكبر : لجنة النشر للجامعيين ١٩٤٥ .

٩ ــ عبد الله فكرى — المقامة الفكرية ، ط أولى ١٨٩٨

١٠ـــ عبد الحميد جودة السحار — فى قافلة الزمان : مكتبة مصر ط أولى.
النقاب : مكتبة مصر ١٩٥٠ .
الشارع الجديد : مكتبة مصر

١١ ـ عبد الرحمن الشرقاوى — الأرض : دار النشر المصرية
قلوب خالية : الكتاب الفضى

١٢ ـ على الجارم — شاعر ملك : دار المعارف : سلسلة إقرأ
خاتمة المطاف : دار المعارف :سلسلة إقرأ
الشاعر الطموح: دار المعارف:سلسلة اقرأ.
غادة رشيد : دار المعارف : سلسلة اقرأ.

١٣ ـ عباس محمود العقاد — سارة ـ دار المعارف : سلسلة اقرأ .

١٤ ـ على أحمد با كثير — الثائر الأحمر ـ مكتبة مصر .
وا إسلاماه ـ مكتبة مصر .
جلفدان هانم ـ مكتبة مصر .

١٥ ـ عيسى عبيد — ثريا ـ القاهرة ١٩٢٢ .

١٦ ـ محمد سعيد العريان — شجرة الدر ـ دار المعارف : سلسله اقرأ.
قطر الندى ـ دار المعارف : سلسله اقرأ .

١٧ ـ محمد عوض محمد — سنوحى ـ دار المعارف : سلسلة اقرأ .

١٨ ـ محمد فريد أبو حديد — أبو الفوارس ـ دار المعارف بمصر ،
الوعاء المرمرى ـ دار المعارف بمصر .
زنوبيا ـ دار المعارف بمصر .
ابنه المملوك ـ دار المعارف بمصر .
المهلهل : دار المعارف بمصر .

١٩ ـ محمد المويلحى — حديث عيسى بن هشام : ط سابعة .

٢٠ ـ محمد لطفى جمعه — فى وادى الهموم : مطبعة النيل بمصر ١٩٠٥ .
ليالى الروح الحائر ـ مكتبة التأليف ١٩١٢

٢١ ـ محمد حسين هيكل — زينب : مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٣
هكذا خلقت : مكتبة النهضة المصرية ط ثالثة ١٩٦٨ .

٢٢ ـ محمود تيمور — رجب أفندى : المطبعة السلفية ومكتبتها ، القاهرة ١٩٢٨ .
الأطلال : المطبعة السلفية ١٩٣٤ .
شباب وغانيات : مكتبة الآداب ومطبعتها .
سلوى فى مهب الريح : مكتبة الآداب ومطبعتها .
كيلوباترا فى خان الخليلى : مكتبة الآداب ومطبعتها .
نداء المجهول : مكتبة الآداب ومطبعتها .

٢٣ ـ محمود طاهر لاشين — حواء بلا آدم : مطبعة الاعتماد بمصر .
النقاب الطائر (مجموعة قصصية)

٢٤ ـ نجيب محفوظ — عبث الأقدار : مكتبة مصر ط خامسة .
رادوبيس : مكتبه مصر ط رابعة .
كفاح طيبة : مكتبة مصر ط خامسة .
القاهرة الجديدة : مكتبة مصر .
خان الخليلى : مكتبة مصر .
زقاق المدق : مكتبة مصر .
السراب : مكتبة مصر ط رابعة .
بداية ونهاية : مكتبة مصر .

بين القصرين : مكتبة مصر .
قصر الشوق : مكتبة مصر .
السكرية : مكتبة مصر .

٢٥ - يحيى حقي
دماء وطين : سلسلة اقرأ .
قنديل أم هاشم : سلسلة اقرأ .
صح النوم : المطبعة النموذجية .

٢٦ - يوسف السباعى
السقامات : مؤسسة الخانجى بمصر .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب: ٢٣٥ الرقم البريدى: ١١٧٩٤ رمسيس
www.maktabetelosra..org
E-mail:info@egyptianbook.org

رقم الإيداع بدار الكتب ١٠٠٦٧ / ٢٠٠٥

I.S.B.N. 977 - 01 - 9597 - 9